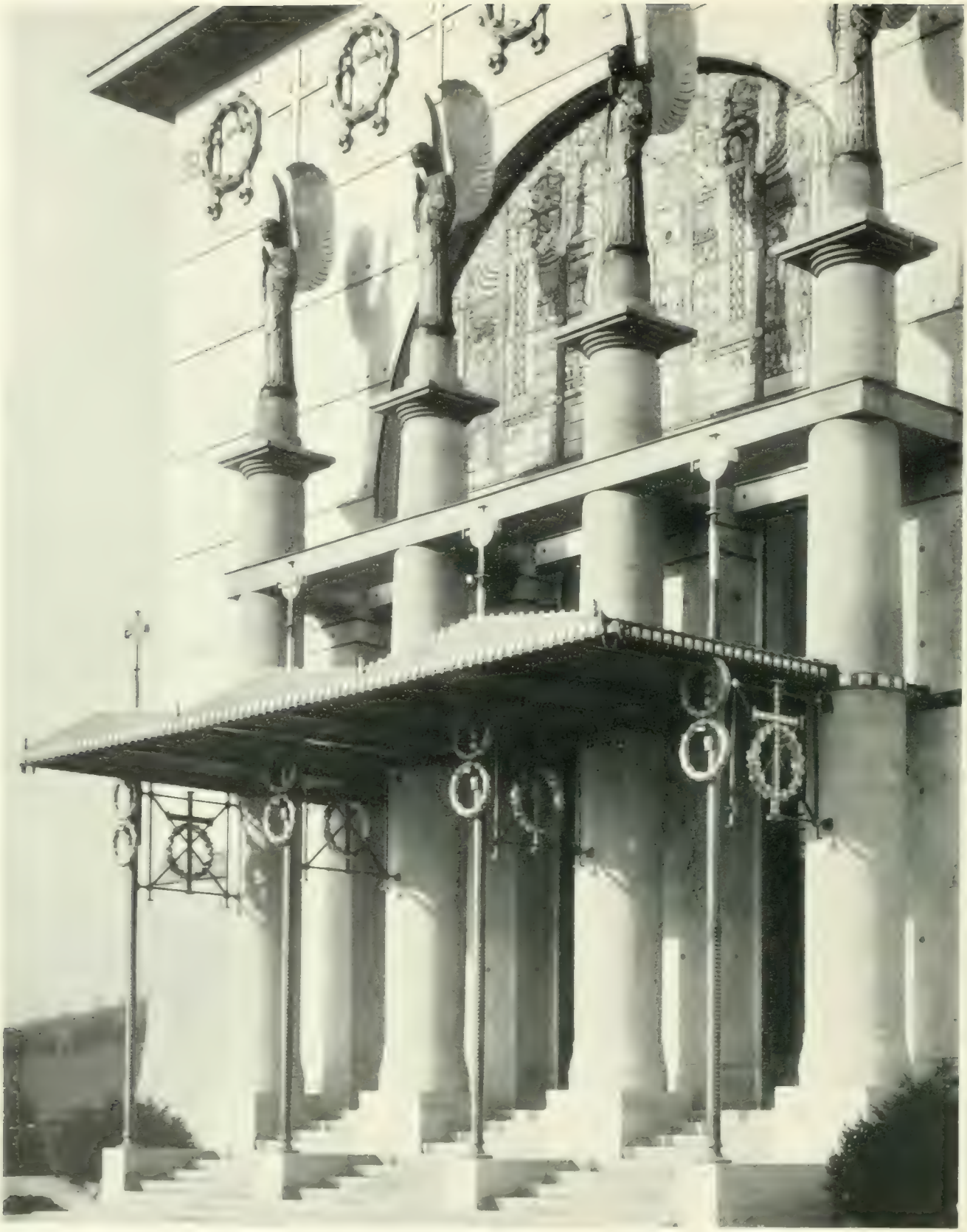
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01244151 5

51 118

JOSEPH AUG. LUX / OTTO WAGNER



Portal der Kirche am Steinhof Wien
1906

Portal der Kirche am Steinhof Wien
1906

OTTO WAGNER

EINE MONOGRAPHIE

VON

JOSEPH AUGUST LUX

MIT HUNDERTZWANZIG ABBILDUNGEN

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

DIESES WERK WURDE IN DER OHLENROTHSCHEN BUCHDRUCKEREI
GEORG RICHTERS IN ERFURT GEDRUCKT / FÜNFZIG EXEMPLARE
WURDEN AUF BÜTTEN ABGEZOGEN, NUMERIERT, VOM KÜNSTLER UND
AUTOR SIGNIERT UND IN GANZLEDER GEBUNDEN

LIBRARY
719322
UNIVERSITY OF TORONTO

COPYRIGHT 1914 BY DELPHIN-VERLAG DR. RICHARD LANDAUER, MÜNCHEN

INHALT

Seine Zeit 7

Seine Persönlichkeit 19

Sein Werk 47

I. Die Frühzeit (Anfänge des Nutzstils. Das Haus in der Stadiongasse. Die Länderbank. Das Palais am Rennweg. Die Villa in Hütteldorf. Fest-Dekorationen. Einige Weltkonkurrenzen und Architekturphantasien) 53

II. Die Kampfzeit. Der Bruch mit der Tradition (Die Stadtbahn. Das Nadelwehr. Die Häuser an der Weinzeile. Interieurs) . . . 61

III. Reifezeit. Von der Architektur zur Baukunst (Postsparkassa. Kirche Steinhof. Friedenspalast. Das technische Museum. Das Reichskriegsministerium. Eine Reichsbibliothek. Wiener Gesellschaftshaus. Der Kampf um das Museum. Großstadtprobleme) 69

IV. Wagner-Worte 130

V. Wagner-Schule 136

VI. Ehrungen 155

VII. Die Spätzeit (Das Haus in der Döblergasse. Lupusheilstätte. Gewerbe-Ausstellungshalle) 157

Namenverzeichnis der Schüler Wagners 162

Verzeichnis der Abbildungen 165

★ ★ ★ ★ ★

SEINE ZEIT

****

Am 13. Juli 1911 wurde der siebzigste Geburtstag Otto Wagners gefeiert. Geistige und künstlerische Mächte aus aller Welt ehrten den großen Menschen und seltenen Künstler; die Menschheit grüßte ihn als Führer und Bahnbrecher auf dem Gebiete der Baukunst. Sein Name ist nicht nur in der Wiener Heimat populär; größer noch wirkt er im Ausland: Rom, Paris, Petersburg, London, und die großen amerikanischen Städte haben ihn bei jedem Anlaß mit besonderen Ehren ausgezeichnet. Und Wien?

Wer es noch nicht wußte oder es noch nicht wissen wollte, konnte es nun auch in der engeren Heimat in allen Zeitungen lesen, wer Otto Wagner ist: seit Fischer von Erlach der größte Baukünstler Österreichs und über diese relative Bedeutung hinaus ein Erneuerer, der die Bauentwicklung aus der Historie ins neue Jahrhundert herübertrug. Nach Schinkel und Semper kommt Wagner. Was weder Schinkel noch Semper zu ihrer Zeit sein konnten, und worin ihm auch keiner der lebenden großen Baukünstler gleichkommt, das ist Wagner; der erste und bisher einzige moderne Großstadtarchitekt. Er ist somit überhaupt der größte Baukünstler von heute und mit Stolz sage ich es, daß er Wiener ist. Als der richtige Genius ist er bestimmt gewesen, nicht nur der Welt die Wege neuer, zeitgemäßer, großstädtischer Baukunst zu weisen, sondern der alten Kaiserstadt zu ihrem verblichenen Glanz eine neue Schönheit zu geben, die ihren Ruhm erhält und befestigt. Aufträge und wieder Aufträge, das ist die einzige, richtige Anerkennung, die die Stadt ihrem grossen Sohn schuldig war — und leider auch schuldig geblieben ist.

Denn dieses Wien besitzt neben anderen bedeutsamen Eigenschaften auch das eigenartige Talent, sich die wertvollsten Begabungen vom Leib zu halten, oder sie zu demütigen. Allen Großen ist es hier so ergangen.

OTTO WAGNER NACH EINER RADIERUNG VON KEMPF (WIEN)

Mozart starb in Elend, für Beethoven mußte in England gesammelt werden, Zauner, der Schöpfer des Josephdenkmals, gab sich den Tod aus Kränkung, Fernkorn verfiel aus denselben Ursachen dem Trübsinn, van der Nüll und Siccardsburg, die Erbauer der Hofoper, wurden in den Tod getrieben, dasselbe Schicksal widerfuhr Gheka, dem Erbauer der Semmeringbahn, Bruckner kam erst in hohen Jahren gegen die „Zeitgenossen" auf, Hugo Wolf hatte nicht die Bauernkraft durchzuhungern und durchzutrotzen, Grillparzer führte ein unterdrücktes und vergessenes Dasein und so erging es ungezählten Anderen, die je in Verdacht kamen, etwas Großes und Ernstes zu wollen. — Das nennt man Talentpflege bei uns zu Hause.

Was mußte Otto Wagner für eine unverwüstliche Gesundheit und Kraft haben, um ein ganzes Leben des Verkanntsein so leicht und siegesgewiß zu ertragen — er ist für alle Ringenden ein leuchtendes heroisches Vorbild.

Der Wiener Gemeinderat lehnte das erste Werk Otto Wagners ab, einen Entwurf für den Bau des Kursalons im Wiener Stadtpark, das von der Jury stimmeneinhellig mit dem ersten Preis gekrönt und von dem Miterbauer der Wiener Hofoper Siccardsburg auf das wärmste befürwortet wurde. Dagegen wurde ein Schandprojekt von einem gewissen Johannes Garben ausgeführt. Otto Wagner war damals 22 Jahre alt. Fünfzig Jahre später hat der Gemeinderat dem gereiften 72jährigen Künstler den Bau des Stadtmuseums verweigert, um das der Vollendete mit seiner ganzen künstlerischen Überzeugungskraft 13 Jahre lang gekämpft hat. So ehrte die Stadt Wien ihren größten Künstler, dessen Ruhm in der Welt seit Jahrzehnten feststeht und dessen Vorzug und Tragödie es ist, Österreicher zu sein und in Wien zu leben.

* * *

Drei gewaltige Architekturepochen hat Otto Wagner erlebt. Der Geist Schinkels lebte noch, als er vorübergehend Schüler der Königlichen Bauschule in Berlin war. Wie in einem Stammbuch ist ein Hauch jener verdorrenden Blume des klassizistischen Zeitalters in dem Berliner Aquarellskizzenheft des jungen Wagners eingefangen.

Alsbald nach Wien zurückgekehrt, verspürt der junge Künstler und Schüler der Akademie die Zeitwende: die Architekten, voran seine Lehrer van der Nüll und Siccardsburg gehorchen einem neuen genialen Wegweiser, Gottfried Semper. Sempers Geist beherrscht die zweite Jahrhunderthälfte und selbstverständlich steht auch Wagner in diesem Bann, wenngleich auf seine eigene freie und persönliche Art.

Und nun erlebt er ein drittes Zeitalter, das er selbst geschaffen hat: die Entwicklung zur Baukunst im Zusammenhang mit dem Ingenieurgeist und den bis dahin ungeahnten Großstadtproblemen.

Der Künstler ist selbst zum Meilenstein der Entwicklung geworden.

* * *

Wagners erste Jugend hat noch das kleine vormärzliche Wien erlebt mit den Glacis und Basteien — eine legendenhaft ferne Zeit.

Als junger Meister sah er die große Zeit der ersten Stadterweiterung; Wien sprengte seine Mauern und wollte mit einem Ruck aus der Vergangenheit in die Neuzeit. Die Ringstraße entstand; die Baumeister der Zeit gehorchten dem rückschauenden Propheten Gottfried Semper. Der Ausbau der Hofburg vollzieht sich nach Sempers Plan einer großzügigen Platzanlage, ein Stück tote Architektur, die immer nur Stückwerk bleiben wird.

Der Rausch der Makartzeit kam über Wien, das sich schmückende; Hansen, van der Nüll und Siccardsburg waren die großen Architekten dieser Zeit. Das Parlament und die Oper, um nur die monumentalsten Schöpfungen dieser Epoche zu nennen, werden immer zu den besten Schöpfungen der Architektur gezählt werden müssen, wie sich auch der Geschmack wandeln möge. Sie haben die absolute Qualität.

Die Zeichen des Verfalls beginnen schon unter den unmittelbaren Nachfolgern. Dombaumeister Schmidt, der Erbauer des Rathauses; Ferstel, von dem die Votivkirche ist, und Hasenauer, der Schöpfer des neuen Burgtheaters und der Hofmuseen; — sie haben noch eine relative Größe, trotz ihrer epigonenhaften Erstarrung; aber sie sind zugleich der Auftakt jenes zuchtlosen Eklektizismus, den Wien heute noch weniger als jede andere Großstadt überwunden hat.

Otto Wagner huldigte damals einer freien Renaissance; was er unter der Stilherrschaft jener Epoche schuf, die Häuser in der Stadiongasse, den Umbau des Dianabades, die Österreichische Länderbank u. a., hat über die sekundäre Stilfrage hinaus die eine wesentliche und für die Beurteilung einzig ausschlaggebende Eigenschaft: absolute Qualität.

Als Nachfolger Hasenauers an der Akademie 1894, hatte er als erster unter allen großen deutschen Architekten erkannt, daß die technischen Grundlagen unserer Zeit und die neuen Großstadtprobleme einen anderen baukünstlerischen Ausdruck verlangten als die stilgeschichtliche Überlieferung darbot. Die Wiener Stadtbahn von ihm verrät bereits den Revolutionär. Er brachte die Forderung des Tages gleich auf die radikale Formel: Glas und Eisen! Man mußte aber sehr blind sein, um zu übersehen, daß hinter diesem anscheinenden Radikalismus die klassische Zucht eines an den größten Meistern der Architektur herangereiften Könners stand.

Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt. Sein Wort zündete, es wurde Tat und ging in die Welt. Überall, wo neue baukünstlerische Regungen zu spüren waren, wird man im tiefsten Grunde Wagner spüren. Wolle man das nicht vergessen! Er schuf die Atmosphäre, in der die Keime neuer, künftiger Größe leben und wachsen konnten. Olbrich, Hoffmann, der große Kreis seiner näheren und ferneren Schüler, Jünger und Anhänger sind zum großen Teil nur möglich geworden durch die Ausstrahlung seines Geistes. Er hat zwei historische Epochen überdauern müssen, ehe er das Fundament für die neue Zeit legen konnte. Seine Worte und Werke, die die Baukunst der Großstadt betreffen, sind ein solches Fundament, auf dem alle Künftigen bauen werden. Schinkel und Semper sind abgelöst durch Wagner.

Da begann Wien vor ihm zu erschrecken, er wurde zu gewaltig. Wien, das sinkende, das seine eigene Tragik erlitt.

* * *

Auf der Freiung stehen einige Adelspaläste. Der künstlerisch empfindende Wiener, der hier vorübergeht oder durch die Herrengasse oder über

den Josephsplatz oder an der Stephanskirche, blickt andächtig an den Gebäuden empor und sagt gläubig: alter Kulturboden! Er denkt dabei sentimental an alles Vergangene. Aber mit derselben Gläubigkeit steht er auf der Ringstraße vor dem Parlament, vor der Oper, ja sogar auch vor dem Rathaus.

Wenn man nun fragt, warum es in Wien das Zeitgemäße und Mitteleuropäische so schwer habe, sich durchzusetzen, dann kann man oft die Antwort hören: wir tragen zu schwer an der alten Kultur!

Verglichen mit der Stephanskirche sind die Adelspaläste auf der Freiung durchaus nicht alte Kultur, sondern etwas sehr Neuartiges; noch neuartiger als diese ist die Ringstraße — und das Neuartigste ist Otto Wagner.

Aber in Wien will man Otto Wagner nicht; dagegen will man die Ringstraße und nennt sie auch schön. Alten Kulturboden.

Wien ist sentimental geworden und liebt sein ewig Gestriges. Als die Ringstraße entstand, dauerte die deutsche Einwanderung, trotz der politischen Abtrennung vom Reich, noch eine Weile fort; der deutsche Energiestrom versiegte nicht sofort nach 1866; er führte dem heimischen Element immer noch neuen Auftrieb zu. Im achtzehnten Jahrhundert bauten Italiener an dem barocken Wien — so wuchs ein Künstler wie Fischer von Erlach. Italienische Musik herrschte in der Oper — daran erstarkte ein Genie wie Mozart.

Was die Italiener für Wien im achtzehnten Jahrhundert waren, das wurden die Deutschen im neunzehnten Jahrhundert. Auch sie hatten hier eine künstlerische Mission zu erfüllen, als Schöpfer, Anreger, vor allem aber als Erzieher. Beethoven kam vom Rhein. Durch sein Vorbild gestärkt, suchte Schubert sein Eigenes. Laube kam aus Leipzig, er brachte am Burgtheater den vergessenen Grillparzer zu Ehren. Der Norden schickte uns auch Hebbel, dann Brahms und ungezählte andere, die neue Kraft, neuen Geist und neue Größe in Wien zur Blüte brachten. In der Architektur waren es vor allem Semper, Hansen und mittelbar van der Nüll. — So wurde Otto Wagner.

Der fremde Kraftstrom hatte aufgehört, unser Gelände zu befruchten, seit das geeinigte Deutsche Reich erstand. München und Berlin wuchsen

auf Kosten Wiens und die deutsche Intelligenz fand seither nicht mehr den Weg zur schönen blauen Donau. Dagegen wandert ein großer Teil von österreichischen Talenten aus; in Deutschland schätzt man ihre Kraft, die das Vaterland nicht zu nützen weiß.

Wien mußte sich auf sich selbst besinnen, auf die eigene Kraft, was ja an und für sich sein Gutes hat. Aber es hat ein so eigenartiges Talent: es hat Angst vor den Leuten, die etwas Großes und Ernstes wollen; es geht geflissentlich den großen Menschen aus der Heimat aus dem Wege und zieht aus, den kleinen Mann zu entdecken.

Die Entdeckung des kleinen Mannes ist die heimliche Tragik Wiens. Der kleine Mann ist der große Herr geworden, aber der große Herr ist ein Lebewesen niederer Ordnung, das zwar große Freßwerkzeuge und einen Riesenbauch hat, aber keinen Kopf, um die Gedanken der Kunst, der Größe und Schönheit zu fassen. Es kam die Herrschaft der niederen Instinkte und der Mittelmäßigkeit, die unser herrliches Wien auf ein provinziales Niveau herunterzubringen droht. Wien ist unter der schlimmen Despotie des kleinen Mannes nur an Umfang und Masse gewachsen, nicht an Größe und Schönheit.

Wo einst Fischer von Erlach schuf, dann — über hundert Jahre später — Hansen, van der Nüll, Siccardsburg und mittelbar Gottfried Semper bauten, und wo am Beginn der neuen Zeit Otto Wagner hätte auswirken müssen, da sah man an seiner Stelle kleine erbärmliche Nachtreter am Werk. Der kleine Mann hatte Angst vor ihm, er konnte das hohe Wollen des Künstlers nicht begreifen und haßte seine Größe, weil er keinen Maßstab dafür besaß.

Der alte Kulturboden Wiens hat zu guter Letzt eine Kraft hervorgebracht wie Otto Wagner — aber dieses heutige Wien will den Wagner nicht, es will überhaupt nichts Ernstes, Großes, Gediegenes, über den platten Alltag hinaus Strebendes — — — Ist das wirklich damit zu erklären, daß wir angeblich zu schwer an der alten Kultur tragen ?!

Was hat der kleine Mann und große Despot von Wien mit der alten Kultur zu tun ? Die wüste Spekulationsbauerei, der amorphe Häuserplunder ausgedehnter, gottverlassener Bezirke, die ganz ungroßstädti-

schen, pfründnerhaften Lösungen neuzeitlicher Bauaufgaben, das stadtbauamtliche Flick- und Stückwerk dieses Neu-Wiens — was hat das alles mit der alten Kultur zu tun?

Was hat der Bau des technischen Museums, dieses Machwerk einer baubeflissenen Bezirksgröße, mit der alten Kultur zu tun? Und schließlich: was hat das neue Kriegsministerium am Ring mit der alten Kultur zu tun?

Es sei denn, daß man unter dieser überkommenen alten Kultur einen faulenden Schimmelhaufen erblickt, darin beutegierige Parasiten ihr Unwesen treiben.

Soll dieser alte Kulturboden von neuem zu Glanz und Ehren kommen, dann muß das niedrige Strebertum von der Bildfläche verschwinden, damit die neue schöpferische Kraft wurzeln und wirken kann.

Mit der alten Kultur in der edelsten Bedeutung des Wortes hat jedoch die Postsparkassa und die Kirche am Steinhof zu tun, obwohl diese Werke Otto Wagners sich von den Prachtbauten der Ringstraße und von den Adelspalästen auf der Freiung genau so unterscheiden, wie diese Paläste und der Josephsplatz von der Stephanskirche. Ihr Unterschied ist der Unterschied der Zeiten; ihr Gemeinsames ist die Qualität und jener ungewollte Familienzug, der sie als Kinder derselben Stadt bezeichnet, die sich als alter Kulturboden rühmen durfte — aber nur solange mit Recht, als sie die Kraft und den Willen hat, den wahren Genius ihrer eigenen Verherrlichung dienstbar zu machen.

Aber gerade das haben die neuen Machthaber Wiens zu verhindern gewußt. Ihnen wird einst das Volk fluchen, denn das Volk ist nicht der kleine Mann von heute, das Volk ist die Menschheit.

Seit nahezu zwanzig Jahren wird der Kampf mit ungleichen Waffen geführt; das kleinliche Wien gegen den großen Meister, die Masse ignoranter Fachmenschen und streberischer Architekturmacher gegen den überlegenen Könner, die Reaktionäre gegen den Begründer einer neuen Kunstanschauung, der Pöbel gegen den ungewöhnlichen Künstler. Die Welt anerkennt und bestätigt ihn, das verblendete Wien verleugnet ihn. Unglückliche Stadt! Was in diesem einzelnen Fall geschieht, hat die Bedeutung eines Symptoms. Es ist ein furchtbares Ringen, in dem zwei Welten gegen-

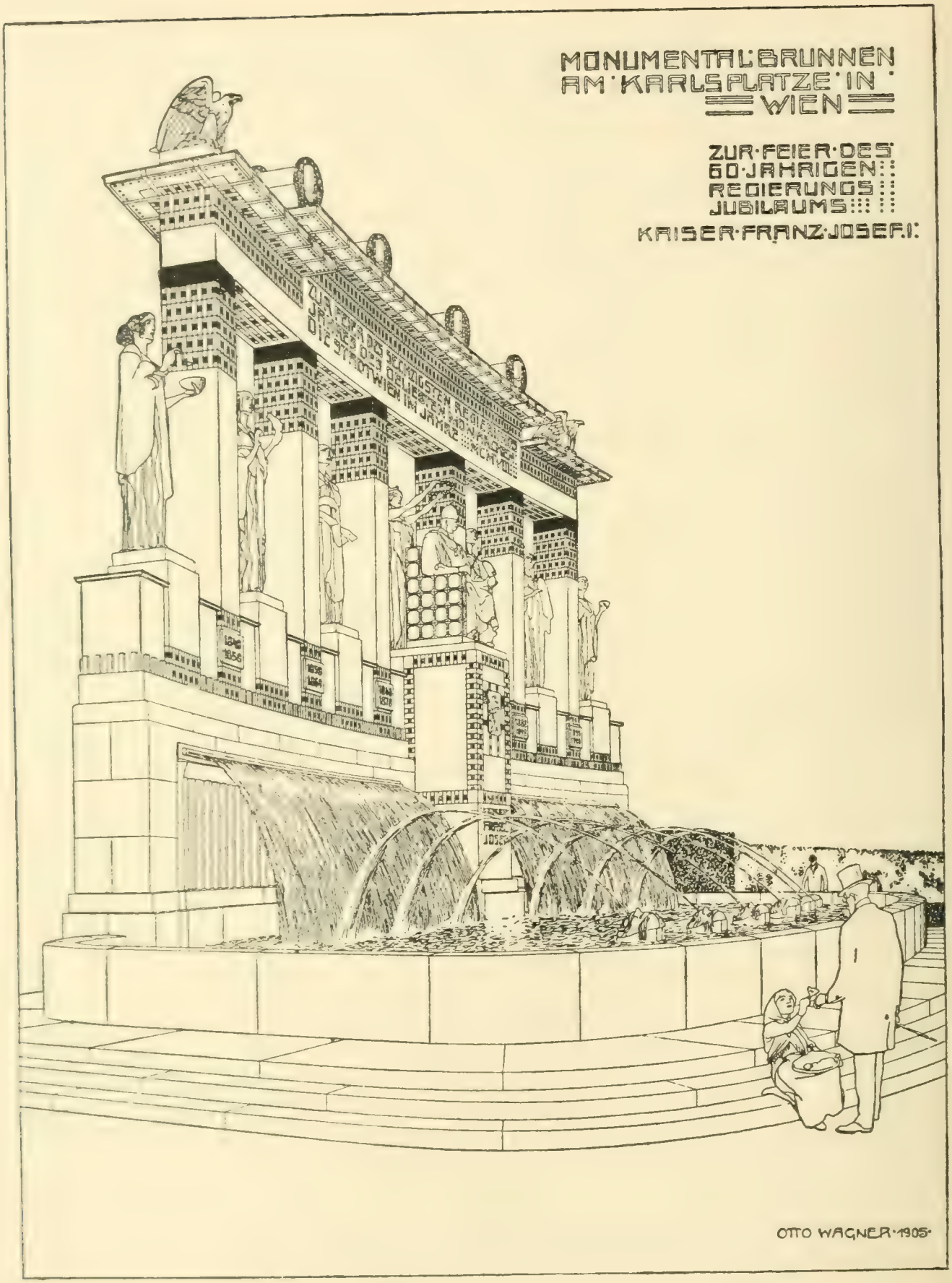
einander stehen, eine absterbende und eine aus dem Schutt der Vergangenheit mit verjüngter Kraft emporstrebende. Wien konnte zum Teil die Ausführung der Gedanken Wagners vereiteln, nicht aber den Gedanken selbst, der eine elementare Kraft ist. Der zeitweilige Triumph des Unverstandes und der Gemeinheit ist die Niederlage, die unser einziges Wien in seiner heutigen Verfassung erlitten hat. Gesiegt hat die Idee Wagners in der Welt, wobei — wohlgemerkt! — der Grundgedanke seines Wollens ins Auge zu fassen ist, nicht die gelegentliche, sekundäre ornamentale und äußerliche Einzelheit. Der neue Baugeist Wagners ist tiefer zu fassen. Er ist die neue Zeit, in der wir eigentlich schon mitten drinnen stehen, und er mußte siegen, wie vor hundert Jahren Schinkel und vor fünfzig Jahren Semper siegen mußten.

Nur schade, ewig schade, daß Wien die Früchte dieses Sieges nicht aus erster Hand zu pflücken verstand! Sein typisches Schicksal liegt in den zwei kleinen, aber inhaltschweren Worten: zu spät!

Ein Hauch der Tragödie umweht beide: Wagner und Wien. Es gehört die unerschütterliche innere Gewißheit seiner baukünstlerischen Sendung und diese robuste geistige Gesundheit Wagners dazu, um aus dem harten, aufreibenden und entsagungsvollen Kampf unverletzt hervorzugehen. Rüstig und jünglingsfrisch geht er in sein achtes Jahrzehnt, ein Vollendeter, kein Überwundener.

Sein letztes großes Wiener Projekt, das Stadtmuseum, ist gefallen, er setzt sich lächelnd hin und arbeitet an neuen Problemen mit einer Frische und Originalität, die einer neuen Jugend gleichkommt.

Nicht daß er unempfindlich war gegen das Schmerzliche seiner Erfahrungen. Seine Opfer waren namenlos: es galt für ihn, alte Anschauungen abzutun, sein eigenes Selbst zu überwinden, Weggenossen zu verabschieden, das Gesicherte preiszugeben, Verkennung, Undank und Zurücksetzung in Kauf zu nehmen, und den Leidensweg der Größe einsam zu gehen. Unbedenklich wurden diese Opfer gebracht; das Schmerzliche erwies eine segnende Kraft, es hat ihn erhöht und gestärkt. Er schöpfte die Überwinderkraft aus zwei inneren Quellen, die heißen: Wahrheit und Überzeugung. Darum ist eine so große Schönheit an ihm.



ENTWURF FÜR EINEN MONUMENTALBRUNNEN AM KARLSPLATZ IN WIEN, 1905

Palais Otto Wagners am Rennweg
Wien. 1889. fassaden-detail

Otto Wagners Speisezimmer im Palais Rennweg 3
1889

Das erhebende Bild einer solchen Schönheit festzuhalten, mußte ein naheliegender Wunsch sein, um es der Jugend und kommenden Geschlechtern als ein aufmunterndes und heroisches Beispiel darzureichen und den Markstein zu bezeichnen, als welcher der Künstler in der Menschheitsentwicklung anzusehen ist.

Vor einem Jahrzehnt bereits entstand der Gedanke dieses Buches, als ich in den Kreis des Künstlers trat; ein jahrelanger, fast täglicher Umgang ließ mich nicht nur einen Tiefblick in die Werkstatt, sondern auch in das Wesen dieses außerordentlichen Menschen tun. Die besonderen Umstände haben mich dazu bestimmt, für seine Art und Größe zu zeugen, wie es kaum ein anderer kann. Ich bin kein Architekt, und meine Kennerschaft ist nicht durch das Vorurteil des Fachmenschentums beeinflußt. Ebensowenig gehöre ich irgendeiner bestimmten Clique an; mein stolz bescheidenes Ziel auf allen von mir betretenen Feldern des geistigen Schaffens bestand lediglich darin, das Große und Schöne zu suchen, wo es zu finden war. Darum fand mich Otto Wagner in den bewegten Tagen seines neuen Ringens als literarischen Champion an seiner Seite; ich habe Anspruch auf unbestreitbare Autentizität, weil alles, was ich über ihn je gesagt und noch zu sagen habe, unter der Kontrolle der gewissenhaftesten inneren Verantwortung steht, die ich ihm, der Allgemeinheit und vor allem mir schuldig bin.

Der Gedanke an das Buch kam damals zu früh, denn der Kampf wogte noch um den Künstler. Der richtige Zeitpunkt für das Erscheinen ist jetzt erst gegeben, da wir den Meister auf stilleren Bahnen neuen Vollendungen entgegen gehen sehen, indessen aber das Lebenswerk in der Hauptsache abgeschlossen ist und über den Streit der Meinungen der erhöhte Punkt gefunden werden konnte, von dem sein Wirken zu überschauen ist.

Das seltene Glück, eine machtvolle Künstlerpersönlichkeit unter uns zu wissen, will sich in diesem kleinen Werk offenbaren; und damit zugleich die Freude, nicht nur an dem großen Künstler und an dem herrlichen Menschen, die ich persönlich und auf meine Weise genossen habe mitsamt dem Gewinn, der daraus entspringt; was ich solcher Art für meine Anschauung gewonnen habe, gebe ich ihm als ein Gestaltetes zurück und

gebe es zugleich der Menschheit, damit sie hinter diesem Bild das Urbild wieder finde, zu ihrer eigenen Freude und Stärkung.

Neben den treu erfaßten Zügen Wagners treten aber auch die fast nicht minder tragischen, wenn auch leider weniger erfreulichen Züge unseres neuen Wien hervor, weil Otto Wagner, der eine Welt bedeutet, nun einmal nicht von dem genius loci dieser Stadt zu trennen ist, als dem Boden, dem er entstammt: Wien, das undankbare, launische, entartete, ziellose, mit Recht geschmähte, gehaßte — vor allem aber geliebte!

Aber gerade von hier aus kann das Buch sagen, was uns Otto Wagner ist, nämlich einer jener außerordentlichen Menschen, um derentwillen Wien trotz allem in der Welt immer wieder wird geehrt werden müssen.

Noch ist es Zeit! Möge Wien diese Mahnung beherzigen und sich endlich darauf besinnen, was der schöpferische Mensch ist für uns, für die Welt und für die Menschheit!

* *

*

SEINE PERSÖNLICHKEIT

****

Zunächst ein paar äußere Daten: Otto Wagner wurde am 13. Juli 1841 zu Wien in Penzing geboren, das damals noch eine vom Wiener Wald umrauschte Sommerfrische war und fern von der durch Basteien, Glacis und einem Kranz ländlicher Vororte dreifach gegürteten Stadt lag. In diesem alten, inneren Kern befand sich die Stadtwohnung in einem Patrizierhaus, das heute noch in der Göttweihgasse zu sehen ist. Der von Schinkels Geist inspirierte Theophil Hansen ist der Erbauer. Es war Eigentum seiner Eltern, des Rudolf Wagner (1802—1847), Königlich ungarischen Hofnotars und der Frau Susanne Wagner (1806—1880), geborene von Helffenstorffer. In diesem schmucklosen, fast nüchternen Stadthaus, das aber schon in seiner Stilanlage jenen gewissen großen Zug verrät, der noch am Ausgang des klassizistischen Zeitalters selbst an den einfachsten Bauten zu spüren ist, verbrachte Wagner seine erste Jugend. Die großzügige Note des Elternhauses schlägt in diesen Kindheitseindrücken den ersten Ton an, der das Schaffen des Baukünstlers durchzieht und in seiner reifsten Epoche so voll und rein ausklingt.

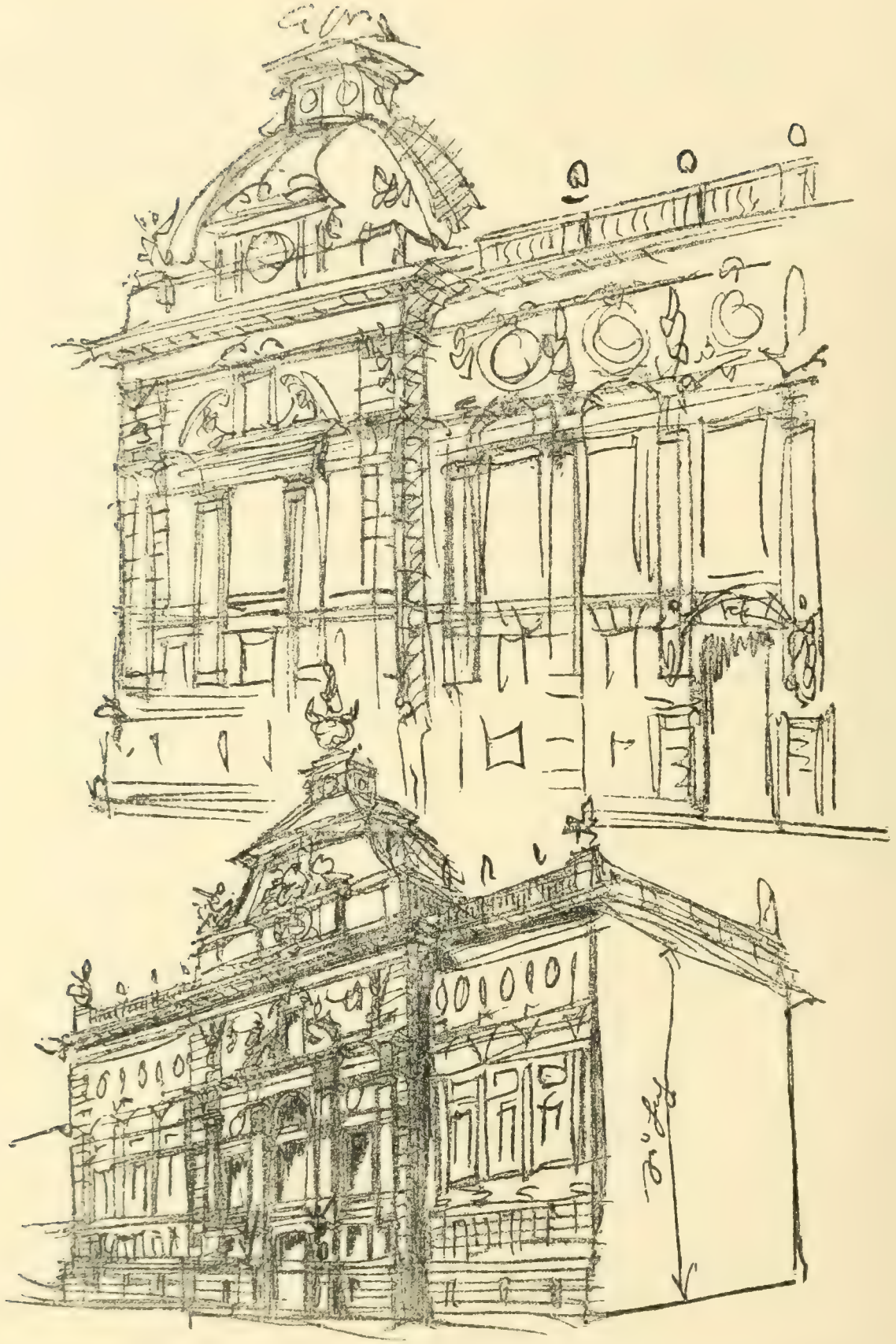
Bis zum neunten Jahre wurde der Junge von seinem Hofmeister im Hause unterrichtet — er besaß das, was man eine gute Kinderstube nennt. Dann folgen ein paar Jahre am akademischen Gymnasium und am geistlichen Stift Kremsmünster. Mit sechzehn Jahren bezieht der Jüngling die technische Hochschule zu Wien, dann kommt er auf anderthalb Jahre in die Zucht der Königlichen Bauschule des klassizistischen Berlins, wo noch stark der Geist Schinkels nachwirkt. Hier ist etwas Wahlverwandtschaftliches, das zu dem Wagner der Reifezeit führt. Der straffe, fast militärische und imperialistische Zug seiner modernen Schöpfungen, ist wie bei Schinkel klassischer Geist und Ausdruck einer unerhörten Selbstzucht, die diesen realistischen Phantasiemenschen diszipliniert.

Festdekorationen anlässlich des Einzuges der Frau Prinzessin Stefanie. 1889

Als Zwanzigjähriger bezieht er die Akademie der bildenden Künste in Wien und wird Schüler van der Nülls und Siccardsburgs, denen Wien bekanntlich die schöne Hofoper verdankt. Besonders Siccardsburg, der „Konstruktive" hat ihn zu der unerreichten konstruktiven Sattelfestigkeit erzogen, in der es Wagner niemand gleichtat.

Nach zwei Jahren ist der junge Meister fertig, er trägt mit zweiundzwanzig Jahren im Wettbewerb um den Kursalon einen glänzenden Sieg davon — wir wissen, wie sich damals schon die Gemeinde gegen ihn benahm — er macht sich früh selbständig und entfaltet sofort eine rege Bautätigkeit. Es entstehen eine große Anzahl Bauten in Wien und Budapest, eine Reihe von Wiener Zinshäusern, allerdings meistens auf eigene Kosten, die er später wieder verkaufte. Wenn er später auch zu sagen pflegte, daß von diesen Werken am besten geschwiegen wird, so heißt das soviel, daß er die Kinderschuhe der Architektur bald ausgetreten hatte und mit den größten Zeitgenossen um den künstlerischen Vorrang wettzueifern begann. So entstanden seine ersten bedeutenden Schöpfungen unter der Herrschaft der Baustile, die dem Wink Sempers folgten. Die Synagoge in Budapest ist seine erste Leistung in der Reihe der Monumentalbauten. Ganz besonders aber verdankt ihm Wien aus jener Zeit eine Reihe von Monumentalwerken ersten Ranges, in denen sich die persönliche Eigenart des Meisters auch innerhalb des damals herrschenden Stilzwanges ganz unzweideutig ausspricht. Wenn man endlich einmal aufhören wird, zwischen alter und neuer Kunst zu unterscheiden und sich lieber um das kümmern wird, was gute Kunst ist, dann werden auch diese anscheinenden Stilschöpfungen Wagners mit in erster Reihe genannt werden müssen. Sie haben die Qualität als Grunderfordernis jeder guten Leistung. Die Häuser in der Stadiongasse, die Österreichische Länderbank, die Villa in Hütteldorf, das Palais am Rennweg Nr. 3 werden immer Bewunderung finden, wie sich auch Geschmack und Mode ändern mag.

Nebenher entsteht der Umbau des Dianabades, die Festdekorationen anläßlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares und des Einzuges der Kronprinzessin Stephanie, die Säule am Praterstern — der Künstler erfreut sich allgemeiner Gunst; man erblickt in ihm den Fortsetzer der



ERSTE NIEDERSCHRIFT DER IDEE ZU EINEM MONUMENTALGEBÄUDE IN INNSBRUCK
IDEENSKIZZE AUS DER HAND OTTO WAGNERS
(ENDE DER FRÜHZEIT, ANFANG DER AKADEMIE-PROFESSUR UM 1894)

historischen Bautradition, die seit der Stadterweiterung von 1866 und besonders seit Anfang der siebziger Jahre Wien mit monumentalen Bauwerken geschmückt hat. Man war damals noch blind genug, in ihm nicht den Revolutionär zu erkennen. Das wurde erst anders, als er im Jahre 1894 mit den Plänen für die Wiener Stadtbahn begann, die er 1897 vollendete. Wagners größte Zeit beginnt.

Hier aber setzt gleichzeitig das Drama ein, darin Wagner zu einem Heroen der Kunst emporwächst. Noch ahnt man es damals nicht, man befindet sich erst in der Exposition.

In demselben Jahre 1894 erhält er die Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste als Nachfolger Hasenauers, des letzten in der Reihe der großen älteren Meister. Außerdem empfängt er den Titel eines k. k. Oberbaurates.

Das Lehramt, der Bau der Stadtbahn, der ihn zu einer entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Ingenieurgeist unserer Zeit zwingt, dienen seiner inneren Klärung und Wandlung. Der revolutionäre Geist in ihm wird selbstherrlich und diktiert Gesetze. Er erkennt das große Ziel, das vor ihm liegt. Aus dem Stilarchitekten wird der erste moderne Baukünstler, der eine ganze Umwälzung der Anschauungen hervorruft und ein neues Bauzeitalter einleitet.

Nun erfolgt Schlag auf Schlag; es entstehen in ziemlich rascher Folge das Nadelwehr in Nußdorf, die Häuser in der Wienzeile 38—40, die Postsparkassa, die Kirche am Steinhof, die Häuser in der Döblergasse 2 und 4, und 1912/1913 seine neue Villa in Hütteldorf.

Vor allem aber gehen eine Unzahl Projekte aus seiner Werkstatt hervor, die die Bewunderung der Kenner und den Entrüstungssturm der Reaktionäre erregen. In vier stattlichen Bänden sind eine Anzahl Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke gesammelt, die von der genialen Schaffenskraft und der Kühnheit seiner Ideen dauerndes Zeugnis geben. 28 große Konkurrenzarbeiten liegen vor, darunter 24 preisgekrönte. Es sind Weltkonkurrenzen dabei, wie der Friedenspalast im Haag. Das Meiste und Beste war aber für Wien gedacht; ich hebe in dieser knappen Aufzählung vorläufig die Projekte für das Kriegsministerium, für das Tech-

nische Museum, vor allem aber für das Wiener Stadtmuseum mit der Regulierung des Karlsplatzes und der Wienzeile hervor, um das der Künstler einen dreizehnjährigen Riesenkampf geführt, der für die Stadt Wien so schmählich geendet hat, Otto Wagner aber die Teilnahme und Bewunderung der Mit- und Nachwelt sichert.

Diese knappe Übersicht wäre nicht vollständig, wenn nicht seiner Schriften gedacht würde, vor allem seines grundlegenden Buches über „Moderne Baukunst", das früher „Moderne Architektur" betitelt war. Der Künstler hat zu seinen Projekten gelegentlich gerne das Wort ergriffen und die Erläuterungen und Programmsätze, die er solchen Blättern vorauszuschicken pflegte, sind wahre Kernschüsse. Er versteht das Wort zu münzen, es funkelt von Temperament, kaustischem Witz und Erfahrungstiefe und gibt in wenigen epigrammatischen Sätzen mehr, als eine Bibliothek gelehrter Bücher.

Dieselben Eigenschaften kommen seinen übrigen selbständigen Schriften zu, zunächst seinem schon genannten wichtigsten Buch, das seine Lehrsätze über die moderne Architektur, vor allem jene der Großstadt enthält. Gewissermaßen Ergänzungsschriften dazu sind die kleinen Publikationen in Heftform über „Kunstförderung", dann „Die Qualität des Baukünstlers", besonders aber die als Vortrag für Amerika gedruckten Ausführungen über „Die Großstadt", darin der Großstadtgedar
wissermaßen als die reine Vernunft großstädtischen Bauens gefaßt u
zu den äußersten Konsequenzen mit künstlerischer Logik durchgefü

* * *

Wie sich aus solchen Dingen ohne weiteres schließen
Wagner seine große Gemeinde in der Welt, alles was in
tektur an wahrhaften Neuerungen ohne Anlehnung
entsteht, hat seine Wurzeln in ihm.

In der Heimat wird er verkannt von dem Auge
Bruch mit der alten Welt vollzieht. Das war nach der V
bahn. Er deutet es durch einen symbolischen Akt

Ansicht der Villa Otto Wagners in Hütteldorf
1888

FLÜGEL DER VILLA OTTO WAGNERS IN HÜTTELDORF
MIT GLASMOSAIK-FENSTERN VON PROF. ADOLF BOEHM AUSGEBAUT 1900

Otto Wagners Speisezimmer der Villa in Hütteldorf
1888

Billardzimmer in der Villa O. W. in Hüttildorf. 1888

brennung auf dem Scheiterhaufen gleicht, das heißt, er verkauft seine große, wertvolle Bibliothek, die Schätze von klassischen Architekturwerken aller Zeiten enthält. Er will damit ausdrücken, daß er sich vom Alten in jeder Form lossagt.

Sein erster und wichtigster Lehrsatz drückt es aus, daß der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein kann.

Er lebt sofort in Übereinstimmung mit dieser Erkenntnis, auch darin, daß er die alten Meister hinauswirft; er tut es mit der ihm eigenen schönen Entschiedenheit, die zu jedem Opfer für die von ihm zuerst erkannte und mit allen Konsequenzen verkündete Wahrheit bereit ist; sie manifestiert sich hier in einer geradezu kindlichen Weise.

Er freut sich dessen, wie eines gelungenen Streiches, ganz gassenbübisch; es charakterisiert ihn. Zu seinem Glück hat er es verstanden, den Gassenjungen in ihm am Stabe der Erfahrung lebendig zu erhalten, was ihm dazu verhilft, über die Siebzig hinaus ein froher, kindlicher, zum Scherzen und Lachen aufgelegter Mensch zu sein. Seine geistige Gesundheit, seine jugendliche Frische auch im Alter, sein Überwindermut kommen aus dieser unverwüstlichen Naturkraft.

Er liebt drastische Ausdrücke, denn er kennt das Arkanum, das in jedem kräftigen Wort liegt. Wenn er zum Beispiel sagte: „Man solle die Stephanskirche mit dem Hackl z'sammschlagen", so wird kein vernünftiger Mensch glauben, daß es ihm damit wirklich ernst ist. Er war der Erste, der die vandalische Absicht der „k. k. Zentralkommission zur Erhaltung alter Bau- und Kunstdenkmale" durchkreuzte, als sie das Haupttor des Stephansdomes umrestaurieren wollte. Er hat dieses Attentat vereitelt, aber kein Mensch wußte ihm in Wien dafür Dank. Dagegen hatte man ihm den früher oft scherzhaft angewandten Ausdruck , „daß man die Stephanskirche mit dem Hackl z'sammschlagen solle," in der albernsten und humorlosesten Weise verübelt.

Nicht minder drastisch, in diesem Fall aber sehr richtig ist die Formel, die er über die Reifezeit des Architekten anzuwenden pflegte. In seiner humorvollen Weise drückte er es so aus, daß ein Architekt unter 40 Jahren

noch die Hose hinten zum knöpfeln hätte. Oder, daß ihm noch das Schneuztüchel (das Hemd) hinten heraushänge.

Er will damit sehr richtig sagen, daß der Künstler erst auf der Höhe des Lebens über die volle geistige Reife und über den notwendigen ungeheuren Erfahrungsschatz verfüge, ohne die seine Werke wenig Aussicht haben, den Tagesruhm zu überdauern. Wagner selbst war an die Vierzig alt geworden, ehe er anfing Werke von dauernder Kraft zu schaffen, wenngleich sie zum Teil geistig einer anderen Epoche angehörten als die war, die er selbst einleitete und der seine berühmtesten Schöpfungen entspringen. Die drastische Regel Wagners bedarf einer Erweiterung. Sie gilt nicht nur für den Architekten, sondern überhaupt für den schöpferischen Menschen. Im allgemeinen erreicht der schöpferische Mensch erst mit vierzig Jahren seine Reife. Von seltenen Ausnahmen abgesehen, die meistens früh ausgeschöpft und vergessen sind, entstehen die dauernden Werke aller Künste, einschließlich der Musik und der Literatur erst nach dem vierzigsten Lebensjahr ihrer Urheber. Wagners volkstümliche Formel ist gemeingültig.

Der Freimut, die schönste persönliche Eigenart des Künstlers, hat ihm in seiner Heimat die meisten und gefährlichsten Feinde verschafft. Aber zugleich auch die ehrlichsten Freunde und wahrheitwollende Anhänger. So war immer ein Kreis kunstfroher Menschen um ihn, die jene schützende Atmosphäre schufen, die der Kämpfer braucht, das geistige Fluidum, darin das Wort ausklingen und Macht gewinnen konnte. Kunstbörse nannte er die tägliche Vereinigung um die schwarze Kaffeestunde nach Tisch.

In diesem Zusammenhang und zum vorläufigen Abschluß dieser Lebensdaten ist nicht unwesentlich zu erwähnen, daß er seit dem Jahre 1883 in zweiter Ehe mit Frau Louise geborene Stiffel verbunden ist. Er hat die Gattin gefunden, die ihm in jeder Beziehung eine treue, verständnisreiche und umsichtige Gefährtin ist. Bei Otto Wagner kann man sagen, daß die bewundernswerte Organisation seiner Schaffenskräfte, die Harmonie seines inneren und äußeren Lebens in dieser denkbar glücklichen Ehe beruht, als dem Fundament seines menschlichen Glückes.

* * *

Und nun nach diesem Aufriß seines Werdeganges zur künstlerischen Persönlichkeit Otto Wagners, und deren inneren Geschichte, von der ich gesagt habe, daß sie eine Tragödie ist. Eines der in Wien leider nicht seltenen Beispiele, wie ein ganz Großer an dem bornierten Widerstand der Kleinen scheitern muß. Die Menschheitsgeschichte strotzt von solchen Fällen. Man kann es nicht übersehen, daß es fast immer die Zeitgenossen waren, die sich dem Bedeutenden hindernd in den Weg gestellt haben und daß es gewöhnlich ganz unzeitgenössischer Elemente bedurfte, wie der Nachwelt oder der begeisterungsfähigen Jugend, damit das Große zur Geltung kam und die Kleingeisterei besiegt wurde, die Pygmäen, die Anerkennung nur den Toten zollen, die nicht mehr im Wege stehen, weshalb Grabreden so erbaulich klingen — —.

Diese heroische und zuweilen bösartige Dummheit der Zeitgenossen hat Otto Wagner mit allen Schikanen erfahren müssen.

* * *

Wenngleich Wagner, wie alle Großen seiner Frühzeit in den Spuren Sempers ging, so verband ihn doch viel elementarer eine formale Verwandtschaft mit dem großen Schinkel. Der Versuch, Wagner und Schinkel miteinander zuvergleichen, drängt sich fast gebieterisch auf. Der eine stand am Anfang, der andere am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Beide die größten Bauheroen der neueren Zeit. Der künstlerische Schinkel und zugleich größte Bautechniker ahnte den Ingenieur in der Architektur voraus, und was er intuitiv vorwegnahm, vollzog ein Jahrhundert später Otto Wagner vollbewußt, indem er den Ingenieur erst mit dem Geist der Baukunst vereinigte, wozu ja die neuen Baustoffe und neuen technischen Konstruktionsweisen einen unmittelbaren Anstoß gaben.

Otto Wagner war jedenfalls der erste, der sich als Künstler bewußt auf das Gebiet des Ingenieurs stellte und in den neuen technischen Mitteln die Elemente seines neuen, zeitgemäßen Stils erblickte. Er hat es erfolgreich versucht, der Technik den passenden künstlerischen Ausdruck zu geben, indem er das Material und die Konstruktion unmittelbar sprechen ließ und mit diesen neu gewonnenen Stilelementen die höheren Einheiten

zu gewinnen suchte, nämlich die vollkommen praktische Zweckbestimmung seiner Bauwerke und die proportionale Harmonie, die dem Zweck, dem Material und der Konstruktion erst den künstlerischen Adel zu geben vermag.

Auch diese Idealität, die für den Künstler bei allem Realismus unerläßlich ist, besitzt Otto Wagner und zwar im höchsten Maße, weshalb der Streit, ob die Konstruktion der Ausgangspunkt des architektonischen Kunstwerkes sei, oder die vorgefaßte Formidee, oder das moderne Leben nur ein müßiges Spiel mit Worten ist, denn in der Tat ist der Ausgangspunkt des Kunstwerkes der Künstler selber, der diese drei Forderungen in sich auf die glücklichste Weise vereinigt haben muß.

Eine solche dreieinige Künstler-Persönlichkeit ereignet sich selten öfter als alle hundert Jahre einmal.

Es kommt, wie überall, in der Kunst nicht auf das Rezept und nicht auf das Programm an; nicht wie es gemacht ist, entscheidet — sondern einzig und allein entscheidet, wer es gemacht hat!

Nicht die vielen schlechten Nachtreter Wagners sind die Meister, sondern der Meister ist einzig und allein Otto Wagner und wer neben ihm und nach ihm selbst wieder ein Meister werden will, muß es auf seine eigene Weise werden können, wie es einige seiner hoffnungsvollsten Jünger wurden, Olbrich zum Beispiel.

Aber es gibt zu viele geschickte Macher, Plagiatoren, Nachahmer, die in der Kunst ausgezeichnet fälschen, in der Musik, in der Literatur, im Kunstgewerbe, in der Malerei, in der Plastik, in der Architektur, so daß die Menge sich täuschen läßt und meistens den leeren Routinier und Nachahmer mit Preisen und Anerkennungen überhäuft, dieselbe Menge, die das Genie als den wahren Urheber am liebsten steinigt. Aber jede noch so geschickte Fälschung erfährt schließlich ihre Entlarvung, in der Kunst oft immer viel zu spät, weil ja hier leider Gottes der seichte und gefällige Anwender im Publikum immer den stärkeren Anwalt hat.

Das kann aber nicht hindern, daß immer wieder die Erkenntnis siegt, um die es sich hier handelt: die Echtheit und Ursprünglichkeit eines Kunstwerkes ist immer nur durch die Persönlichkeit ge-

Familiengruft des Herrn O. W.
Frühzeit vor 1894

währleistet. Nur der echte Rembrandt gilt, nicht der gefälschte. Und so ist es auf allen Kunstgebieten. Die erste und letzte Frage ist **immer die, wer es gemacht hat.**

* * *

Eine solche dreieinige Künstler-Persönlichkeit war Schinkel, und nach ihm war es in der Architektur hundert Jahre später Otto Wagner. Bei Schinkel muß man in Rechnung ziehen, daß die unentwickelte Technik damals noch nicht bieten konnte, was sie einem Wagner bot. Aber er hatte entschiedener als alle seine Vorgänger und mehr oder weniger unmittelbaren Nachfolger, die überlieferte Konstruktionsweise und darauf gegründete Formgebung durchbrochen und bereits damals den Flachbogenstil antizipiert. Seine Größe ragte über das ganze Jahrhundert hinaus und uns Heutigen erscheint er wieder besonders nahe. Otto Wagner wird auf eine ähnliche Weise das kommende Jahrhundert überdauern, und die neuen Keime, die er heute gesät, werden dann erst zur vollen Saat aufgehen.

Aber in einem wesentlichen Punkt weicht ihr Schicksal sehr erheblich voneinander ab. Schinkel fand in dem Kronprinzen und nachmaligen König von Preußen einen mächtigen Gönner und Bauherrn, der es verstand, den Genius seiner Zeit und seiner Residenz dienstbar zu machen.

Eine solche machtvolle, verständnisvolle Würdigung hat Otto Wagner gefehlt. Sein großgedachtes Werk kam nur in Bruchteilen und einzelnen Monumentalbauten zur Verwirklichung und blieb in seinem wesentlichen Teil als weltstädtische Baureform bloßer Entwurf. Von der genialen Schaffenskraft dieses Künstlers hat man erst einen Begriff, wenn man die Stöße von Mappenwerken durchblättert, die seine Ideen gesammelt enthalten.

In Wagners Entwicklung sind drei Epochen deutlich zu unterscheiden. Ich sehe dabei von den Jugend- und Lehrjahren ab, die ich schon in dem Werdegang eingangs dieses Kapitels über seine Persönlichkeit geschildert habe. Festzuhalten ist, daß die künstlerisch entscheidenden Jugendeindrücke mit dem Klassizismus zusammenhängen. Das Elternhaus war von Hansen erbaut, der ein Nachfahre Schinkels ist, und der noch 1870 das Parlamentsgebäude in Wien in demselben Geiste schuf, obgleich er sich

damals zugleich auch dem Genius Sempers beugte. Auch bei Wagner wird man finden, daß bei ihm, obschon er sich zur Zeit des Stilzwanges unabhängig gibt, die klassizistische Note als etwas Eigentümliches mehr oder weniger deutlich durchklingt. In der Zeit, da er sich vom Eklektizismus vollständig befreit und nur Größe und Sachlichkeit in Verbindung mit proportionaler Harmonie anstrebt, kommt er auf neuen, unbegangenen Wegen zu verwandten Resultaten, was um so erfreulicher ist, als er fern von allen Stilreminiszensen die Bestätigung eines der edelsten Meister vor ihm für sein schöpferisches Wollen ungesucht empfängt.

Der Segen der Alten liegt auf dem Neuen.

* * *

Wenn auch alle Einteilungen in Lebensabschnitte etwas schier willkürliches haben, weil es in dem Fließenden eines Lebens oder einer Entwicklung keine Abschnitte gibt, ebensowenig wie in dem Lauf eines Stromes, und alle kommenden Ereignisse und Überraschungen im Keim irgendwie schon von Anfang da waren und sich still entwickelt haben, bis sie plötzlich und unversehens in die Erscheinung treten: so kann man doch in dem summarischen Überblick eines solchen Künstlerlebens von vier sehr unterschiedlichen Phasen oder Epochen reden, in die Otto Wagners Schaffenszeit zerfällt.

Die erste Schaffensepoche ist als seine Frühzeit unter der Herrschaft der Stile zu bezeichnen; sie reicht bis zum Antritt seines Lehramtes und Beginn des Stadtbahnbaues.

Die zweite Epoche möchte ich als die Kampfzeit bezeichnen, als den Bruch mit der Tradition, darin er die Moderne vorbereitet, die Sezessionsjahre, die, was Architektur betrifft, ihre Wurzeln in ihm haben, und darin er für seine Person den entscheidenden Schritt von der Architektur zur Baukunst vollzieht. Dieser Lebensabschnitt ist äußerlich bezeichnet durch den Stadtbahnbau, das Nadelwehr in Nußdorf und die Häuser an der Wienzeile.

Mit dem Bau der Postsparkassa beginnt seine dritte Epoche, die Reifezeit, in der seine Sendung zur klaren Aussprache kommt als Begründer

einer neuzeitlichen weltstädtischen Baukunst. Sie umfaßt außer dem Postsparkassenbau die Kirche am Steinhof und den dreizehnjährigen Kampf um den Karlsplatz, nebst anderen Bauten und großzügigen Projekten.

Seine vierte Epoche, die nicht weniger schaffensfrohe Spätzeit, beginnt nach dem 70. Lebensjahr, jener Altersgrenze, die dem Lehramt an der Akademie gezogen ist, die aber um weitere vier Ehrenjahre hinausgeschoben worden ist, ein bisher noch nicht dagewesener Fall.

* * *

Seine Frühzeit unter der Herrschaft der Stile hat aber eine ganz persönliche, eigenartige Färbung. Er huldigt einer freien Renaissance, und einem ebenso freien Barock, womit er schon besagt, daß er sich dem Stilzwang nicht fügt, wie es die Großen von damals neben ihm getan haben, Hansen vor allem, sondern daß er seine eigenen Wege zu gehen entschlossen ist.

In seinen Häusern in der Stadiongasse steckt trotz der italienischen Palazzoallüren der Klassizist darin, vor allem aber der moderne Mensch, der seiner Zeit voran ist, soweit er bei dem Zeitgeist von damals denkbar war.

Auch das kleine Palais am Rennweg, das er für sich gebaut hatte, und das nach seiner Berufung an die Akademie in den Besitz der Gräfin Hoyos, der Witwe des Malers Amerling, überging, ist keine Stilarchitektur, sondern viel eher eine moderne Variation auf ein barockes Thema.

Und dieses Neuartige steckt auch in der prachtvollen Villa im Wiener Wald, die er sich damals im Haltertal bei Hütteldorf gebaut hatte und Sommer und Winter bewohnte, eine Art italienischer Architektur mit Säulen, offenen Loggien in zwei langgestreckten Flügeln, die er aber bald verglasen mußte, weil er sich leider nicht das zur Architektur gehörige italienische Klima nach Hütteldorf verschreiben lassen konnte. Zum Trost aber hatte er in den Glasmalereien des Malers Adolf Böhm eine Kunst gefunden, die ihm die Natur seinem Gefühl nach mehr als reichlich ersetzte.

Keinesfalls aber darf übersehen werden, daß in dem Bau der Länderbank, der in diese Epoche fällt, schon die künftige Idee der Postsparkassa steckt. Es ist der erste moderne Kassensaal, der gebaut wurde. Die neue Zeit steckte schon in der alten.

Dafür ist Wagners Entwicklung ein ganz eigenartiges und hochinteressantes Beispiel.

* * *

In seiner zweiten Epoche, der Kampfzeit, vollzieht sich diese Loslösung. Die Sezessionsmoderne mit ihrem Sturm und Drang und ihre heute wieder belächelten Extremen, war damals naturnotwendig und heilsam wie der Frühlingssturm, der morsche Stämme bricht. Wir sind heute sehr intolerant gegen die Auswüchse der Sezessionsmode und wir sind es mit Recht. Entwicklungsgeschichtlich ist sie aber darum so interessant, weil sie den Bruch mit der Tradition verdeutlichte, den Wagner in der Architektur herbeiführte. Aber auch die Versacrum-Zeit war nur ein Übergang, etwas Dauerhafteres ist an ihre Stelle getreten: die Entwicklung der Architektur zur Baukunst.

Das hat damals schon Wagner angebahnt, als er die Länderbank und ihren Kassensaal baute. In der Zeit der Wiener Stadtbahn konnte er den Wandel auch äußerlich bereits so deutlich vollziehen, daß niemand mehr im Zweifel sein konnte, wohin sein Wollen ging.

Der herkömmliche „Stilarchitekt" ist bereits völlig überwunden. Ein ganz Neues und Unerwartetes tritt an seine Stelle.

Die Stadtbahn ist das erste Beispiel einer modernen Baukunst in Wien zu einer Zeit, als dort noch niemand an dergleichen dachte. Zwar erinnern gewisse formale Motive, wie Kränze und Tryklivenschlitze an die klassizistische Bauweise des Empire, die in seiner Formensprache irgendwie immer wieder anklingt und auch sonst in der harmonikalen Lösung durchscheint als die spezifisch heimatliche Überlieferung des kaiserlichen Wiens.

Dürfte man ihn, den großen Erneuerer der Architektur, den radikalsten aller modernen Baukünstler, deshalb als Stilarchitekten bezeichnen, weil er aus der historischen Epoche hervorwuchs und in proportionalen Dingen zu seinem Glück die klassische Zucht der alten Meister verrät?

Wenn man das Wort Stilarchitekt von dem fatalen Schmähsinn befreit weiß, den ihm Muthesius in seiner nicht mehr ganz aktuellen Streitschrift beigelegt hat, dann sehe ich den Grund nicht ein, warum man Wagner als den ersten großen Baukünstler der neuen Zeit nicht zugleich auch den

letzten großen Stilarchitekten der vergangenen Zeit nennen soll. Denn er verkörpert beides in einem, wenn auch im Nacheinander, das heißt, im Fortschreiten vom Alten zum Neuen, wobei ihm von diesem Alten die überlegene Könnerschaft blieb, ohne die es nichts dauerhaft Neues gibt. In dieser Doppeleigenschaft liegt ja seine Stärke, genau so, wie sie annähernd bei Messel lag, obgleich Messel nicht entfernt an Wagners programmatische Bedeutung heranreicht, was ich noch beweisen werde.

Über alle willkürlichen und parteilichen Unterscheidungen hinweg, die aus der längst nicht mehr haltbaren Sezessionszeit stammen, müssen wir zu dem tieferen und wesentlicheren Unterschied kommen, der zwischen Könnern und Nichtskönnern besteht.

Sehr viele, die sich nach der Muthesiusschen Formel als „Baukünstler" fühlten, weil sie zur Partei gehörten, haben sich schließlich nur als Nichtskönner herausgestellt. Nur wenige dieser Architekturdilettanten, die meistens von der Malerei kamen, haben sich zu wirklichen Könnern emporgearbeitet, indem sie als Autodidakten durch eisernen Fleiß im späten Mannesalter die versäumten architektonischen Lehrjahre nachgeholt haben und bescheiden und heimlich bei jenen großen Meistern in die Schule gegangen sind, die nach der bekannten Formel als „Stilarchitekten" verspottet wurden, so vor allem bei den Klassizisten, deren größter Schinkel war. Wie hat sich der moderne Behrens an ihm aufgeholfen!

Das ist ein typisches Beispiel; alle sind in einem gewissen Sinne — Stilarchitekten geworden, indem sie, um zu bestehen, notgedrungen Anschluß an die große Architekturentwicklung suchen mußten, weil man mit der Architektur am allerwenigsten abbrechen und aus der Luft herausbauen kann. Sie suchten den Erfahrungsschatz der Menschheit und wurden in den paar spärlichen Ausnahmefällen aus genialtuenden Nichtskönnern erst spät zu Könnern, einigermaßen wenigstens, also das, was Wagner und durch ihn seine besten Schüler schon von Haus aus sind.

Insofern also konnte man Wagner den letzten großen Stilarchitekten nennen, weil er aus der großen Architekturüberlieferung hervorging, in dem baukünstlerischer Erfahrungsschatz wurzelt, und das Bauen versteht

wie das Einmaleins. Weil er ein so selten großer Könner ist, konnte er mit Erfolg das selten Kühne und das selten große Neue wagen.

Dieses Kühne und Neue besteht nun darin, daß er sich immer als moderner Mensch fühlte, als Mensch von heute, der jeweils die Forderung des Tages verstand und darum immer ein gutes Stück vorausschien. Er baute also modern, das heißt seiner Zeit gemäß und das scheint den Leuten so überraschend, so ungewohnt, so neuerungssüchtig, so zukünftlerisch, so verdächtig, weil kein Mensch den Mut hat zu erkennen und zuzugeben, daß der wahre und richtige Gegenwartsmensch schon die Zukunft in sich haben muß, ebensogut wie er die Erfahrung der Vergangenheit in sich haben muß.

Kraft dieses besonderen, umfassenden und so überaus seltenen Könnens, das das Können aller Zeiten enthält, sind die maßgebenden Werke Wagners der bloßen Tagesmode, die morgen schon der Lächerlichkeit verfällt, entrückt — worin dieses Maßgebende besteht, werde ich später zeigen.

Er bildet die große Kunstüberlieferung irgendwie evolutionistisch fort; seine Werke, die in ihrem Maßgebenden auf die Zukunft weisen, wurzeln nicht in dieser oder jener Zeit, sondern in allen Zeiten.

Dagegen gehören die fragwürdigen Schöpfungen jener nichtskönnenden „Baukünstler", die auf eine Tagesparole hin einen Baustil erfinden wollten, heute weder unserer Zeit noch irgendeiner Zeit an; sie sind als Absurdität verworfen, und ihren Urhebern blieb nicht viel anderes übrig, als sich auf das Dorf zu retten und von dort für ihre geringfügigen Aufgaben in der Stadt das ländliche Baukostüm auszuborgen. Es ist die Scheu vor den Konsequenzen des Großstadtbauens. Man geht dem Problem aus dem Wege, weil man es nicht lösen kann. So entstehen diese Rückbildungen, die den Heimatstil in die Großstadt tragen und über die eine spätere Zeit das Vernichtungsurteil fällen wird. Sie wird Wagner recht geben, dem Einzigen, der heutzutage das Problem in der ganzen Tragweite erkannt hat und den ich darum als den größten Baukünstler unserer Zeit bezeichne.

* * *

Vor 1894 war es eine Kühnheit, einer freien Renaissance das Wort zu reden. Das klang damals sehr revolutionär.

Ecklösung der Häuser Wienzeile
sezessionszeit, 1898—1900

Nach 1894 sprach er nicht mehr von einer Re-naissance, sondern von einer vollständigen Naissance der Kunst. Mit diesen Grundsätzen begann er sein Lehramt und seinen Stadtbahnbau. Er faßte seine gewonnenen Erkenntnisse als Leitsätze für seine Schüler zusammen und sein Buch über die moderne Architektur entstand, das anfänglich wohl nur als Streitschrift gedacht war.

Die vollständige Naissance hatte sich in ihm vollzogen, der zum erstenmal seine höheren Ziele erkannte, zum Widerspruch gereizt und alles von ihm früher Geschaffene nur als ein dunkles Tasten, Suchen und Irren bezeichnet.

So ist seit 1894 ein völlig neuer Wagner auferstanden, ein Kämpfer, Erneuerer und Bildner.

Aber es muß zu seinem Ruhme gesagt werden, daß ihm das Neue nicht von außen angeflogen ist, daß ihm nicht erst die Belgier oder die Engländer den Star gestochen haben, und daß er nicht wie die anderen in fremden Bahnen ging.

Darin unterschied er sich von dem Großteil der Modernen, daß er stets ein eigener blieb, und daß dieses Neue, das er zu verkünden hatte, aus seiner innersten Natur herauswuchs, aus seiner machtvollen Persönlichkeit, die in der großen Vergangenheit wurzelte und in die Zukunft hineinwuchs.

Nicht das fremde Schaffen war für ihn die Quelle der Erneuerung, sondern das moderne Leben selbst.

Deshalb klingt auch durch alle seine Leitsätze der Refrain durch, daß der Ausgangspunkt der Baukunst immer nur das moderne Leben sein kann.

Das ist für ihn keine bloße Formel. Für ihn, den aus der Stilarchitektur herausgewachsenen Künstler, mußte das moderne Leben der Ausgangspunkt seines Schaffens sein, weil er das moderne Leben so intensiv empfand, daß er, wie jeder Künstler, aus sich heraus schöpfend, gar nicht anders konnte, als dieses innerlich so intensiv erlebte moderne Leben zum Ausgangspunkt seiner Architektur zu machen.

Und welches sind diese höheren Ziele, die er, ein Paulus der Kunst, nun zum ersten Male sah? Die Großstadtaufgaben sind es, die heutige Großstadt selbst.

Er erkannte: Die Großstadt ist das Modernste des Modernen in der Baukunst.

Die Aufgabe, solchen ungeahnten Menschenanhäufungen mit solchen in unserer Zeitrechnung noch nicht dagewesenen Raum- und Massenbegriffen die passende architektonische Form zu geben, war früher noch an keinen Künstler herangetreten.

Wagner ist der erste, und in solcher Konsequenz vielleicht der einzige, der das neue Problem folgerichtig zu lösen verstand. Der erste und einzige Weltstadtarchitekt. Das ist die Marke, mit der er in der Ewigkeit gebucht werden wird.

Alle Baukünstler vor und neben ihm vermochten immer nur die Detailaufgabe zu sehen, das einzelne Haus, Kirche, Schloß, Rathaus usw. Oder vielleicht mit dem einzelnen Haus die unmittelbare Nachbarschaft, den davorliegenden Platz, die Nebenhäuser und das Gegenüber. — Er aber sah das Ganze, und dieses Ganze war eine vorher nicht dagewesene und von niemand noch im vollen Umfang ermessene Erscheinung.

Am allerwenigsten verstand die Wiener Stadtverwaltung die werdende Weltstadt zu ermessen; sie kam immer um eine Idee und um ein halbes Jahrhundert zu spät, wie übrigens die meisten Stadtverwaltungen in den letzten 40 Jahren während des Entstehens der modernen Großstädte.

Nur Otto Wagner verstand dieses schier unbemerkt hervorgewachsene Weltstadtproblem. Jeder Großstadtentwurf von ihm war nicht nur ein unübertreffliches Architekturprojekt, sondern auch zugleich ein finanzpolitischer Plan, bei dem die Stadt als Bauherrin sowohl künstlerisch, als auch finanziell immer nur gewinnen mußte.

Wenn nun die Wiener Stadtverwaltung nicht um eine Idee und ein halbes Jahrhundert zurück wäre, trotz des Bürgermeisters Lueger advokatorischer und demagogischer Pfiffigkeit und trotz seiner unleugbaren verwaltungspolitischen Fähigkeit — dann hätte sie in dem Weltstadtarchitekten Otto Wagner ihren Mann finden müssen, der an Stelle dieses pfründnerhaften Flick- und Stückwerkes vom grünen Tisch des Stadtbauamtes imstande gewesen wäre, dem kaiserlichen Wien unter voll-

Ecklösung des Miethauses Wienzeile (Sezessionszeit. 1898—1900)

FASSADENSTÜCK DER HÄUSER AUF DER WIENZEILE (SEZESSIONSZEIT 1898—1900)
FASSADENVERKLEIDUNG IN MAJOLIKAPLATTEN

ständiger Wahrung seiner Eigenart die Größe, den Glanz und die Schönheit zu geben, die die Weltstadt braucht.

Wagners Stadtbahnbau war ein vielversprechender Anfang dazu. Sie mag heute schwerfällig und veraltet erscheinen, aber die Tatsache ihres Entstehens ist bedeutsam als Anfang einer modernen Weltstadt-Architektur, die das neue Problem, Ingenieurwesen und Architektur in eine gemeinsame künstlerische Form zu bringen, mustergültig löste.

Das Nadelwehr in Nußdorf ist das bedeutendste Beispiel dieser Art.

Dieses und etwa die Überbrückung der Stadtbahn in Gumpendorf, der Hofpavillon in der Station Hietzing bildeten Sensationen. Zum erstenmal begann sich die Menge für Architektur zu interessieren, die bis dahin etwas Archäologisches, Museales, Unvolkstümliches, Lebensfremdes hatte. Erst Otto Wagner hat den Bann gebrochen. Seine Architektur wurde Ausdruck des modernen Lebens und hatte dessen suggestive Gewalt.

Herrengunst und Volksgunst blühte damals dem Baukünstler. Er saß in allen Kommissionen, war Mitglied des staatlichen Kunstrates, war der geehrteste Genosse des Künstlerhauses, das ihm ja als den mächtigsten Architekten der Mitgliedschaft den Stadtbahnbau zugeschanzt hatte, kurzum, Wagners große Zeit schien gekommen zu sein, und niemand hätte damals voraussagen können, wie rasch sich das Blatt wenden würde.

Wie konnte es nur kommen, daß dieser geehrteste und populärste Baukünstler Wiens kaum nach der Vollendung des vom Volk und allen Machthabern anerkannten und künstlerisch voll gewürdigten Stadtbahnbaues, plötzlich zu den bestgehaßten Männern Österreichs wurde?

Man sollte denken, daß es schwerwiegende Ursachen gewesen sein müßten.

Leider aber waren es lächerlich geringfügige Ursachen, die Gunst in Haß verkehrten, und die uns so recht die ganze Erbärmlichkeit des Pöbels nicht so sehr der Straße, als des grünen Tisches vor Augen führen.

Was war geschehen?

Wagner hatte sich im Jahre 1899 der von seinem Jünger Olbrich und anderen ins Leben gerufenen Wiener Sezession angeschlossen, er war aus dem Künstlerhaus in das Lager der Jungen übergegangen; er hatte durch

diesen symbolischen Akt den Bruch mit den Alten ausgedrückt, den er in seiner Architektur eigentlich schon viele Jahre vorher vollzogen hatte.

Die Wut der Alten, die nun systematisch begannen, die ganze öffentliche Meinung gegen ihn aufzuhetzen, war unbeschreiblich.

Alle bösen Instinkte waren mit einem Male entfesselt. Neid, Eifersucht, Parteihaß, Konkurrenzangst und schließlich der bloße Pöbelinstinkt, der die Freude am Skandal hat, mobilisierte gegen ihn. Daß sich ein so Mächtiger, wie Otto Wagner, zu den jungen Modernen gesellte, deren Erscheinen mit Hohnlachen begrüßt wurde, gab vielen ernstlich zu denken.

Jetzt erst schlug der etwas unflätige, aber im Kern immer noch gutmütige Spott, mit dem man in Wien alles Neue und Ungewohnte begrüßt, ehe man es innig an sich reißt, in wirklich bösartige Verfolgungswut um.

Es ist so ziemlich das schmerzlichste Schauspiel, das ich in meiner sonst so heiteren, gut gearteten, glücklichen und geliebten Vaterstadt erlebt habe.

Wäre Otto Wagner ein Geringerer gewesen, so hätte man aus diesem Übertritt kein Aufhebens gemacht. Aber er war ein ganz Großer, und nur bei ganz Großen verlohnt es sich, einen, wenn auch künstlich gezüchteten Skandal an seine Person zu heften.

Denn nichts lieber liest der Wiener in seinem Morgenblatt, als daß um einen ganz Großen wieder ein Skandal tobt. Er kommt ihm menschlich nicht anders näher, als durch den Skandal. Jetzt liebt er ihn erst, weil er über ihn schimpfen kann. Jetzt versteht er ihn erst, weil er ihn gedemütigt sieht, mit Dreck besudelt, ihm ähnlich. Und also auch nicht besser wie die anderen.

Es ist einer der stärksten Einwände, gegen den sonst so liebenswürdigen Volkscharakter, daß in Wien die wahre Größe nicht besser beschützt wird, und daß im Bewußtsein dieser Bevölkerung das Gefühl für die Unantastbarkeit, ich möchte sagen Heiligkeit, der wertvollen Persönlichkeit nicht erweckt und großgezogen wurde, auch dann, wenn man zu einer sachlichen Kritik Ursache zu haben glaubt.

Es ist bedauerlich, daß zu einer Zeit, wo die gesamte reichsdeutsche Intelligenz die Notwendigkeit der Kunsterneuerung längst erkannt und

unbeschadet ihrer kritischen Freiheit verfochten hat, in Wien diesem Skandalbedürfnis geschmeichelt und die Interessen der Kunst und des Künstlers dem Pöbel der Straße und dem Pöbel des grünen Tisches preisgegeben wurden.

Es kann dafür keine Rechtfertigung sein, daß der Baukünstler in seinen neuen Zinshäusern auf der Wienzeile in den ersten Jahren der Sezessionsbewegung dekorative Fassadenmalereien versucht hat, die einer sachlichen Kritik auf die Dauer nicht standzuhalten vermochten.

In derselben Zeit sind in Deutschland gewagtere Probleme versucht worden, ohne daß die maßgebende Öffentlichkeit den guten Kern der neuen, eben erst noch tastenden Versuche verkannt, oder gar einen Skandal provoziert hätte.

Aber in Wien war die Kunst alsbald die Nebensache und der Skandal die Hauptsache. An allen Ecken und Enden tauchten persönliche Feinde, Gegner und Neider Otto Wagners auf. Daß hinter all den dekorativen und modischen Äußerlichkeiten derselbe Wagner steckte, der die Stadtbahn und so vieles andere Ausgezeichnete gebaut hatte, derselbe beispiellose Könner und Künstler, war mit einem Male vergessen. Ein unentwirrbares Netz von Lüge, Bosheit und Entstellung wurde gegen ihn gewoben, um die öffentliche Meinung gegen ihn zu kaptivieren.

In diesem schönen Wirken tat sich insbesondere der Kreis seiner ehemaligen Freunde und Kollegen hervor, die bei der reichsdeutschen Architektenschaft mit Hilfe falscher Informationen abträgliche Gutachten gegen Otto Wagner einholten. Die k. k. Zentralkommission zur Erhaltung alter Baudenkmäler in Wien, die in allen notwendigen Erhaltungen in der Regel zu spät auf den Plan trat und in allen praktischen Kunstfragen, sei es der Erhaltung oder der Neugestaltung, gegen Wagner künstlerisch immer unrecht hatte, wie es die von ihr verlangte und von Wagner verhütete Umrestaurierung des Stephanstores u. v. a. beweist, hat in der intrigantesten Weise gegen den Künstler gearbeitet und hat es verstanden, die Meinung der Machthaber des Hofes und Staates ungünstig gegen ihn zu beeinflussen. Sie hat es nicht verschmäht, beim Straßenpöbel Unterschriften gegen ihn zu sammeln.

Der Haß erscheint nicht edler durch den Umstand, daß vielfach rein persönliche Motive, also keineswegs künstlerische, den Ausschlag gegeben haben.

Im Pathos seiner künstlerischen Überlegenheit und seiner menschlich schönen Offenheit hat sich Wagner in den Kunstkommissionen zu manchem drastischen und leider auch ziemlich unvorsichtigen Wort hinreißen lassen, das stark genug war, den Gegner zu vernichten. Das hat man ihm nie verziehen.

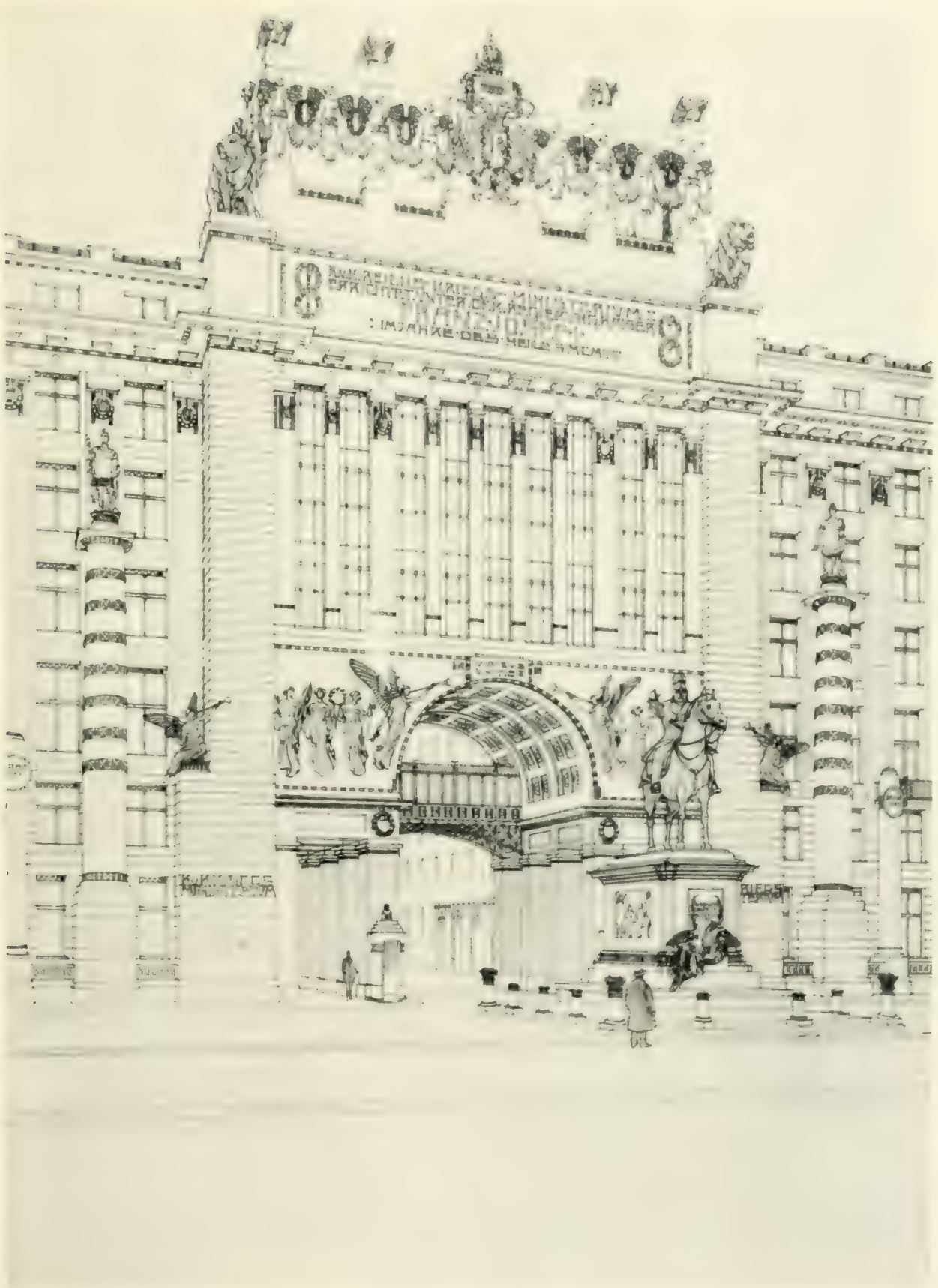
Der künstlerisch unbedeutendste Konkurrent Wagners wurde ihm vorgezogen: der Erbauer des Kriegsministeriums, dem auch ein so feinsinniger, auf alten Grundlagen weiter schaffender Baukünstler, wie Friedrich Ohmann, weichen mußte.

Alle großen Bauaufträge, die der Hof und der Staat zu vergeben hatte, kamen nun in die Hand dieses Günstlings. Er ging bei den öffentlichen Konkurrenzen als Sieger über den ihm in jeder Beziehung turmhoch überlegenen Otto Wagner hervor, was sich nur durch unerhörte parteiische Spitzfindigkeiten seitens der Jury erklären läßt.

Die Konkurrenz um das Kriegsministerium, bei der jener den Preis und die Ausführung erhielt und Otto Wagner hors de concours gesetzt wurde, sah einem abgekarteten Spiel verzweifelt ähnlich.

Heute weiß man, daß die Aera Kriegsministerium das schlimmste Kapitel Wiener Baugeschichte ist. Man weiß auch jetzt, daß das Kriegsministerium ein architektonisches Unglück für Wien ist. Wir wußten es längst.

Aber damals taten alle Pharisäer und Schriftgelehrten so, als ob sie Wien vor Otto Wagner schützen müßten. Besonders als ob sie den Karlsplatz und die Karlskirche gegen ihn schützen müßten, zuerst gegen sein Museum und dann gegen sein Hotel. Der Streit tobte bereits um den Bau des Stadtmuseums, das man nur deshalb nicht dort stehen haben wollte, weil es von Wagner war. Gegen die tote Stilarchitektur des anfangs mitkonkurrierenden Baurates Schachner hätte sich keine Stimme erhoben, und ebensowenig rührte sich ein Widerspruch, als die Gemeinde nachmals die Absicht verlauten ließ, die Gründe neben der Karlskirche zu parzellieren und mit Zinshäusern zu verbauen. Das wird das endgültige



Wettbewerbsentwurf für das k. u. k. Kriegsministerium in Wien
Mittelbau mit Einfahrt in den grossen Hof
1908

Schicksal der Sache sein. Der Museumsbau wurde nach der Schmelz hinaus verwiesen, fern vom Zentrum, und nachdem dort die Einwände gegen Wagner nicht mehr standhielten, wurden neue Winkelzüge versucht, um sein Werk auch draußen auf dem Neuland zu Fall zu bringen. Über die einzelnen Phasen des Kampfes werde ich im dritten Teil des Buches Genaueres bringen.

Gebildete, liebenswürdige und nette Menschen, die in ihrem Fach Tüchtiges zu leisten imstande waren, aber der Baukunst gegenüber auf der Stufe von Analphabeten standen, spielten sich plötzlich als Architekturkenner auf und scheuten sich nicht, die unwahrscheinlichsten Dummheiten zu sagen. Wien will Wien bleiben! lautete das Schlagwort, das gegen den Künstler gemünzt wurde. Was heißt das?

Konnte denn Wien, das kleine, alte Wien, das übrigens nur mehr eine fixe Idee war und in Wirklichkeit nicht mehr existierte, immer unverändert dasselbe Wien bleiben?

Eine Stadt ist so gut ein Lebewesen wie jedes andere, und wohl ihm, wenn es wächst. Nun, Wien wächst, es sprengte die alten Fesseln, es konnte und wollte nicht mehr das alte Wien bleiben.

Man hat es gegen Wagner geschützt, den einzigen, der dem neuen Wien künstlerische Schönheit und Größe zu geben vermochte, ohne daß es seinen genius loci, jenes undefinierbare fluidistische Etwas einbüßte, die wienerische Note, die bei keinem so stark ist als gerade bei Otto Wagner.

Man hätte glauben müssen, daß dieser imperialistische Zug der Wagnerschen Architekturen gerade das sein müßte, was die Wiener entzückt, jene klassizistische Verwandtschaft, die seine modernen Schöpfungen in einer gewissen fernen Beziehung mit dem Lustschloß Schönbrunn und dem Gloriette verbinden, gleichsam als der österreichische und speziell wienerische Familienzug, der ja der damals noch unbeeinflußten Bevölkerung auch in der Wiener Stadtbahn, vielleicht unbewußt, imponiert hat.

Nur die unglaubliche Verblendung und Verhetzung ließ übersehen, daß er der geborene kaiserliche Architekt für das kaiserliche Wien war.

Aber gerade gegen ihn hat man Wien schützen wollen, damit „Wien Wien bleibe."

Trotzdem ist Wien nicht Wien geblieben, weil das gar nicht möglich ist, es sei denn, man mumifiziere es und bringe das Leben zum Stillstand; es ist vielmehr, namentlich in seinen Bezirken, ein Haufen schlechter Architekturen geworden, wo sich das Leben mit Häßlichkeit und mit Unzweckmäßigkeit und weiterhin mit dem Verlust an Gesundheit und Glück elend abfinden muß.

Öffentliche Meinung, Machthaber des Staates und der Stadt, Gemeinde, Künstlerhaus, Kunstkritik und Pöbel in jeder Form haben gegen Wagner gearbeitet — für wen? es sei gesagt: für Baumann einerseits und für die gemeine Bauspekulation andererseits.

Zwar hat die Regierung und das Land Niederösterreich Otto Wagner Gelegenheit gegeben, an einigen neuen Werken seine Größe zu zeigen, so an dem Neubau der Postsparkassa und der Kirche am Steinhof, die das bisher einzige Beispiel einer modernen Kirche ist. Es sind Werke, die in seine dritte Epoche, die Reifezeit, gehören.

Otto Wagner hat den Beweis erbracht, daß ein Gotteshaus auf Grund der modernen Anforderungen, wie der allgemeinen Sichtbarkeit, Lüftbarkeit, Heizbarkeit, technisch und künstlerisch neuzeitliche Formgebung, ebensogut eine Stätte wahrer Andacht sein kann, wie etwa eine mittelalterliche Kathedrale, oder ein Dom aus der Renaissance und Barockzeit.

Aus der ingenieurmäßigen Lösung des Kuppelbaues ist ihm eine geradezu palladianische Schönheit erwachsen, etwas, das heutzutage nur ein Wagner kann. Damit ist der Stadt Wien ein neues künstlerisches Wahrzeichen an den grünen Hängen des Wiener Waldes erstanden.

Aber diese Stadt, die ihm soviel zu verdanken hat, ist ihm bisher alles schuldig geblieben: Ehrung, Anerkennung und Aufträge. Wie alle großen Söhne dieser Stadt, hat auch er ihren Undank erfahren müssen.

Zu guter Letzt, erst in diesen Tagen, hat sie ihm den Neubau des Stadtmuseums, um das er seit 13 Jahren mit allen Mitteln der künstlerischen Überzeugungskraft gekämpft hat, verweigert. Ein Projekt von jungen Leuten in dem Schlößchenstil des veralteten Gabriel von Seidl, mehr münchnerisch als wienerisch, mehr ländlich als städtisch, hat über den Weltstadtarchitekten den Sieg davongetragen.

Es war kein Kunstsieg, sondern ein Parteisieg!

Der verstorbene große Bürgermeister Lueger hatte soviel genialen Blick, um die Größe Wagners zu erkennen, aber leider trug bei ihm der Demagoge immer noch den Sieg über den Menschen davon. Der Pöbel war gegen Wagner, darum traute sich Lueger nicht, ihm den Museumsbau zu geben, so gern er auch gemocht hätte. Er wollte den Umschwung der Stimmung abwarten, aber er erlebte es nicht mehr.

Sein Nachfolger, der im Schatten dieses Titanen großgewordene jetzige Bürgermeister, der das Erbe Luegers zu verwalten und zu erfüllen hatte, brachte die Stadtmuseumsfrage nunmehr zur Entscheidung, anscheinend objektiv, aber dennoch mit unverkennbarer innerer Ablehnung Wagners, so daß der gegen Wagner gefällte Majoritätsbeschluß leicht vorauszusehen war.

Es war eine Sünde wider den Geist, wider die Kunst, wider die Stadt, wider das Erbe Luegers, begangen durch den Bürgermeister von Wien im Jahre des Heils 1913.

* * *

Eine solche elementare Kraft erweist sich schließlich stärker, als die ganze Armee von Widersachern, die mit viribus unitis, das heißt mit vereinten Schwächen, gegen ihn losgingen. Sie konnten ihm zwar die Aufträge verweigern, aber sie konnten die geistige Verwirklichung seines Werkes nicht verhindern. Eine Riesenarbeit liegt gesammelt vor und seine Entwürfe werden noch dem kommenden Jahrhundert dienen.

Die neue Großstadtarchitektur beginnt ihre Zeitrechnung mit Otto Wagner, nicht nur in Wien, sondern in allen Zentren der westlichen Kultur, wo Wagner die größten Ehren und die eifrigsten Anhänger gefunden hat, in Petersburg so gut wie in New York, in London so gut wie in Rom und in Paris, wo auf der Pariser Weltausstellung 1900 Wagner mit seinen zwei Proben moderner Ausstattungskunst im Palais d'horticulture den Vogel abgeschossen hat. Die Franzosen waren bezaubert von dem Geist und dem Charme, mit denen unser Künstler die zwei so verschiedenartigen Aufgaben, einmal in der Gruppe für Ingenieurwesen und zum anderenmal in der Ausstellung in der österreichischen Hofgartendirektion, anzupacken wußte.

Nur Wien tat so, als wüßte es von nichts, kein Ehrentitel für unsere Stadt!

Aber er hat diese Stadt dennoch überwunden. In dem ungleichen Kampf, in dem sich der einsame Große gegen die namenlose Horde der Kleinen befand, war er nur scheinbar unterlegen. Im letzten und entscheidenden Sinn hat er dennoch gesiegt, sowohl künstlerisch als moralisch.

Er hat diese Stadt, die sich durchaus im eigenen Licht stehen wollte, überwunden, ob sie wollte oder nicht, er hat ihr seinen Stempel aufgedrückt. Für die geschmacklosen äußerlichen Nachahmungen, die sich seine Stilneuerungen seitens der Bauspekulation in den Vorstadt-Zinshäusern gefallen lassen mußten, kann man den Künstler nicht verantwortlich machen, wie es seine Feinde mit Vorliebe getan haben.

Er hat die Stadt in edlerer Weise gezwungen, und zwar durch seine Schüler, als ein Beispiel, daß die geistige Kraft sich nicht unterdrücken läßt und sich Hunderte von Nebenauswegen sucht, wenn man ihren Hauptstrom unterbinden will.

20 Jahre Wagner-Schule, das ist ein Reservoir von Ideen und jugendlicher Schöpferkraft, wie es sonst ein ganzes Jahrhundert nicht hervorzubringen vermag. Spätere Zeiten werden staunend in den Werken des Meisters und der Schüler blättern und diese Stadt nicht begreifen, die, wie der schlechte Knecht, so beharrlich ihr Pfund vergraben wollte.

Daß es trotzdem hundertfach aufgegangen ist, beweist die Unüberwindlichkeit des Künstlers. Wien war diesmal wiederum der reine Hans im Glück, der ein großes Gut achtlos wegwirft, um mit dem kleinen sich reich und glücklich zu wähnen. So blieb alles Stück- und Pfuschwerk, was unter Wagner ein großzügiges Ganzes hätte werden sollen.

Aber wo man für die zahlreichen Einzelaufgaben wirklich großzügige Architekten braucht, findet man ehemalige Wagner-Schüler am Werk. So treten junge und erfolgreiche Künstler, die vor allem tüchtige Könner sind, in den Vordergrund des Wiener Bauschaffens. Es entstehen Zinshäuser, Banken, Kuranstalten, Tribünenbauten (wie am Trabrennplatz) usw. usw., die in verjüngter Form den Geist Wagners enthalten, vor allem was das künstlerische Raumkonzept, die ebenso praktische als

PARLAMENTS-GEBÄUDE IN BUDAPEST
KONKURRENZPROJEKT / PERSPEKTIVE. 1883

PARLAMENTSGEBÄUDE IN BUDAPEST. KONKURRENZPROJEKT — FASSADE GEGEN DEN QUAI. 1883

PARLAMENTSGEBÄUDE IN BUDAPEST. KONKURRENZPROJEKT — LÄNGENSCHNITT. 1883

großzügige Grundrißlösung und die technisch rationelle Durchführung betrifft, jenes geniale Etwas, das auch diese Jungen als Erbe von dem Alten übernommen haben.

Nebenbei könnte man auch sagen, daß diese Werke der Jüngeren ein gefälligeres Gesicht tragen, als die Zeit heute wieder mehr zur Versöhnung der Stilrichtungen und der Doktrinen neigt, die in den Kampfjahren Otto Wagners einander noch schroff gegenüberstanden.

Im Resultat aber hat sich bereits gezeigt, daß überall dort, wo große Bauaufgaben folgerichtig gelöst werden, der Geist Wagners lebendig ist, sei es durch sein eigenes, noch immer rüstiges Schaffen, oder durch die praktische Betätigung seiner ehemaligen Schüler und Jünger. Hier liegt augenscheinlich ein künstlerisches Gesetz vor, um das der Meister durch Jahrzehnte gegen den Unverstand und die Bosheit der Zeitgenossen gekämpft hat und das seine Überlegenheit zur dauernden Beschämung jener „Zeitgenossen" im Laufe der Zeiten immer mehr erhärtet.

Die geniale Kraft des Künstlers hat sich außerdem in einer sehr schönen menschlichen Eigenschaft erwiesen: in dem unverwüstlichen Optimismus, der den Künstler allen Kränkungen zum Trotz in seiner geradezu königlichen Gebärde aufrechterhielt. Das Volk der Pygmäen konnte ihn nicht brechen. Durch 5 Jahre hatte ich den Vorzug, seinen täglichen Umgang zu genießen, gerade in den heißesten Kampfjahren, und ich beobachtete, daß der heute noch in unverminderter Frische schaffende 72 jährige jünglingshafter war als all die jungen Leute um ihn herum.

Seine Schlagfertigkeit, sein Witz, sein Temperament, der ungeheure geistige Vorsprung seines Könnens, mit einem Wort die ganze geistige Ausstrahlung seines Wesens, wirkte belebend wie eine radioaktive Atmosphäre. In seiner Nähe war das Leben leicht, schön und sieghaft; man fühlte sich von Kräften erhoben, die von ihm ausstrahlten, die auf die Dauer bei allen weiterwirkten, die als Schüler, Jünger oder Freunde mit ihm zu tun hatten.

Es war ein fast ergreifendes Schauspiel, ihn zu sehen, wenn seinen erbärmlichen Gegnern wieder eine Kränkung oder Zurücksetzung des Künstlers gelungen war. Wer ihn gedemütigt, oder nur verstimmt, oder verwundet zu finden fürchtete, konnte eine angenehme Enttäuschung erleben. Un-

verletzt, ganz naiv und in bester Laune erzählte er von neuen Ideen und Entwürfen.

„Wir sind im Begriffe, zu siegen!“ war immer sein letztes Wort. Und wenn man dann ganz verdutzt andeutete, daß ja eben wieder in dieser miserablen Zeit die Kunst unterlegen sei, so schüttelte er diesen pessimistischen Einwand mit den Worten ab: „Ach woher! Wir haben eben schon wieder einen entscheidenden Schritt nach vorwärts getan.“

Ich will nicht sagen, daß dieser Optimismus einer tragischen Note ganz entbehrte. Denn der Künstler war keineswegs unempfindlich gegen Mißbill, Verständnislosigkeit, Bosheit und Kränkung, wie sie ihm widerfahren. Aber die tragische Größe besteht ja darin, daß sie sich im Schicksalssturm immer wieder aufrichtet.

Er richtete sich immer wieder auf und sammelte seine Kräfte. Ja, er war meistens naiv genug, zu glauben, daß seine Gegner sachliche Argumente gegen ihn ausspielten und daß er ihre Einwände nur prüfen und erfüllen zu müssen glaubte, um dann bei ihnen durchzudringen.

Es ehrt ihn, aber nicht seine Gegner. „Die Kunst ist für die Menschheit da, und nicht die Menschheit für die Kunst,“ pflegte er dann zu sagen und verbesserte unverdrossen an seinen Ideen und Projekten, begann die Arbeit von vorne und ruhte nicht, bis sie wieder ein ganz neues Gesicht hatte. Es ist ja zum Staunen, daß er immer noch eine Steigerung aus sich herausholte.

Wenn er im Augenblick der Niederlage behauptete: wir siegen!, so mochte dies nur den Unverständigen zu einem Lächeln reizen.

In Wahrheit offenbarte sich gerade dann am stärksten der tragische Sinn des Künstlers, der ihn ins Überlebensgroße hinaushebt und zu einem Heroen der Menschheitsgeschichte macht.

Er siegte in der unendlichen Bedeutung des Geistes und der Kunst gerade dann, wenn der Unverstand der Gegner triumphierend sich in bengalischer Beleuchtung zeigte. Es war ein unendlicher Sieg der Kunst, daran die zeitliche Niederlage im wesentlichen nichts ändern konnte.

* * *

HAUPTFASSADE DES BERLINER DOMS
KONKURRENZENTWURF
1891

SEIN WERK

****

Das Bedeutungsvollste, das die moderne Baukunst hervorbringen konnte, besteht in nichts Geringerem — als in dem neuen Grundriß.

Alle heute beliebten Stilwertungen und Postulate der landläufigen Ästhetik, wie: glatte Formen, große Flächen, Materialechtheit, Sachlichkeit, Einfachheit, Zweckmäßigkeit, sind ein Spiel mit leeren Worten, verglichen mit der einzig maßgebenden und umstürzenden Tatsache des neuen Grundrisses.

Die künftige äußere Erscheinung des Bauwerkes steckt nämlich schon im Grundriß und kann nur von hier aus richtig beurteilt werden.

Die meisten Kunstschreiber haben nicht die Fähigkeit, Grundrisse zu lesen; sie beurteilen die Baukunst nach ihrer jeweiligen und oft nur zufälligen Außenerscheinung, die häufig genug bloße Maske ist. Daraus erklären sich die ganz allgemein verbreiteten Irrtümer. Ein Bauwerk mutet klassizistisch, englisch, biedermeierisch oder oberbayrisch an — der Kunstschreiber fühlt sich angenehm erinnert, er hat damit die Brücke zur Architektur gefunden und preist die neuzeitliche Schöpfung. Trotz all dieser Reminiszenzen, die ihn eigentlich vorsichtig machen sollten, lassen sich die Kautschukbegriffe von der Sachlichkeit, Materialgerechtigkeit, Schlichtheit, Zweckmäßigkeit und dergleichen mehr in hundert äußerlichen Dingen bequem nachweisen; man hat sich nach diesem Begriffsschema überzeugt, daß der Bau ein Muster moderner Baukunst ist. Hätte der Kritiker verstanden, auf den Grundriß zu achten, so würde es ihm nicht passieren, die Werke eines hinter diesen Kautschukbegriffen und Schulrezepten verschanzten Epigonentums als baukünstlerische Offenbarung zu verkünden.

Es wäre Scheffler in seinem Buch über „Die Architektur der Großstadt“ nicht passiert, Wagner zu übersehen und den nüchternen Eklek-

Miethaus Wien I. Schottenring
1880

tizisten Tessenow zu verherrlichen. Behrens ist nur dort gut, wo die rauhe Mutter Notwendigkeit ihn aus seiner Starrheit aufrüttelt, und Messel, der große Messel, sah zuerst den Kunsttraum kathedraler Stimmungen und erst in zweiter Linie die radikalen Forderungen des Warenhauslebens. In der Fassade zeigt sich seine Stärke, im Grundriß seine Schwäche.

Umgekehrt müßte es sein. Dann hätten wir weniger Motive für illustrationshungrige Kunstzeitschriften und in Architektur dilettierende Ästhetenbücher — aber zum Ersatz dafür hätten wir eine im Kern gewaltigere Baukunst.

Im Grundriß zeigt sich's, wie der Architekt zum modernen Leben, das heißt zu den unausgesprochenen Forderungen der neuen Zeit steht. In Norddeutschland gilt heute Behrens als der Erste, aber seine Größe ist von Schinkel geborgt. Nur wo ihm das Fabriksleben und Arbeitsleben den Grundriß diktiert, ist er wirklich groß. In Süddeutschland hält man Theodor Fischer für den Größten. Warum? Weil er, der protestantische Logiker so unbekümmert die katholischen Klosterschätze an altertümlichen Architekturen mit Arkaden, offenen Loggien, stimmungsvollen Klausuren, süddeutsche Perlen frühitalienischer Baukunst ergriff, was ich ihm nicht verdenke. Er scheint dadurch so groß. Durch das große Alte. Wenn auch das Gewaltsame, Unrhythmische seines künstlerischen Naturells mit unterläuft. Sobald ich aber ein solches Gemäuer betrete, verschwindet vollends der künstlich wiederbelebte Zauber des Alten: ich spüre die kahle Nüchternheit und philiströse Enge, manche Unzulänglichkeit der Grundrißlösung — hier klafft das Alte und Neue dieser Kunst auseinander.

* * *

Von dieser einzig maßgebenden Tatsache des Grundrisses aus betrachtet, ist Otto Wagner der einzige wirkliche Erneuerer der Baukunst unserer Zeit, weil er allein der Bringer des neuen Grundrisses ist, der die Naissance der Architektur bedeutet.

Nicht an seinen Schmuckmotiven, auch nicht an seinen oft krampf haften und niemals ganz geglückten Versuchen nach neumodischer Ornamentierung, selbst nicht einmal an seinen hochverdienten Materialver-

suchen und Materialentdeckungen, gewiß auch nicht an der im ganzen klassischen Zucht und Haltung seiner Bauten — sondern lediglich und entscheidend an dem unerreichten, großzügigen und einfach genialen Wurf seiner Projekte, die er zuerst im Grundriß sieht, ist die Größe und Einzigkeit dieses Künstlers zu ermessen.

Der Kardinalsatz, daß der einzige Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein kann, ist von keinem der heutigen Architekten so folgerichtig angewendet worden als von Otto Wagner.

Das kann in erster und letzter Linie nur aus dem Grundriß hervorgehen; im übrigen sind alle mehr oder weniger Eklektiker, Wagner nicht ausgenommen, müssen es vielleicht sein, aus Gründen, die ich schon genannt habe. Nur im Grundriß dürfen sie es nicht sein; hier liegt aber die Sache so, daß Wagner der einzige ist, der frei ist von Eklektizismus und sich nur von der Forderung des Lebens leiten läßt.

Sein revolutionäres Buch über „Moderne Architektur (Baukunst)" geht eigentlich um nichts anderes als um den Grundriß. Es geschieht ganz unbewußt, wie auf höhere Eingebung; der Künstler gebraucht ganz andere Worte. Er spricht von der Komposition, von der Charakteristik, von der Monumentalerscheinung, von dem Einfachen und Praktischen, sozusagen Militärischen, von den perspektivischen Wirkungen und Sehdistanzen, von der Notwendigkeit der Symmetrie, von der Gruppierung und dem Konzentrationspunkt, von dem Terrain und landschaftlichen Hintergrund, von der Zweckerfüllung, von der Konstruktion, von der daraus entwickelten Kunstform, von dem Material, von dem Ingenieurgeist, von den Größenwirkungen, von der künstlerischen Weihe, vom Komfort und allen Nützlichkeiten, vom Stil und von der Schönheit, er setzt über alles den Leitspruch: „ARTIS SOLA DOMINA NECESSITAS" — und dabei handelt alles, ohne daß es klar ausgesprochen ist, von nichts anderem als vom GRUNDRISS, mit dem alles dieses zusammengegeben sein muß.

Das ist der tiefe Sinn seines Buches, der Ewigkeitsgehalt und der Stein der Weisen. Das ist zugleich der tiefe Sinn des Meisters, sein unvergleichliches Genie, seine Weltbedeutung.

Das ist der Masse nur solange verborgen geblieben, weil keiner von den Wortführern und selbst nur die wenigsten Fachgenossen Grundrisse zu beurteilen verstehen. Dazu genügt nicht ein flüchtiger Blick, wie auf ein Bild, darüber sich stundenlang klug schwatzen läßt, sondern dazu gehört der tiefe Einblick in eine ganze Welt und das intensivste Miterleben der Gegenwart mit allen Konsequenzen.

Der Geist des Bauwerks steckt im Grundriß; doch kann die äußere Form, in der er sich materialisiert, verschiedenartig sein, je nach der Affinität des Baukünstlers. Es gibt nur zwei Grundformen in der Architektur, aus der sich alle anderen herleiten: die konstruktive, die das Lasten und Tragen versinnlicht, mit Gebälk, Pfeiler und Säulen als Hauptelementen, und ihr Gegensatz, die einfache Raumumschließung, die glatte Ummauerung, die alle struktiven Teile, die statischen und dynamischen verkleidet und als Fläche wirkt. Beide Grundformen sind in der Entwicklungsgeschichte hundertfach abgewandelt worden — die Baustile aller Völker und Zeiten sind Beispiele, einschließlich der modernen Architektur. Der moderne Architekt kann in der äußeren Form nichts absolut Neues bringen. Das wissen die größten Baukünstler unserer Zeit — Behrens unter ihnen —, nur die kleinen mühen sich krampfhaft um die „individuelle Note" in Ermanglung der tieferen Wesenheiten. Bei Wagner ist es so, daß er alle Formen im großen Geist der Baukunst denkt, der der Geist aller schöpferischen Epochen war — nur der Grundriß, die Konstruktion und gewisse Materialien der Außenseite bedingen das eminent moderne Aussehen. Streng genommen gibt es keine individuelle Form in der Architektur, und jene, die im verballhornten Heimatstil das Individuelle suchten, sind in der Regel die schlimmsten Kopisten und „Stilarchitekten" geworden.

Laßt uns also getrost sagen, daß die Formfrage, um die der moderne Architekturstreit geht, nicht das Wesentlichste ist, wofern nur der Geist des Bauwerkes aus dem Innern klar nach außen spricht, was aber bei den großen historischen Schöpfungen weitaus konsequenter war als bei vielen pseudo-modernen von heute.

Laßt uns ohne Umschweife erklären, daß das moderne Problem der Baukunst in der heutigen Großstadt liegt, und daß die Heimatkunst,

diese moderne Entdeckung, nur ein feiges und ohnmächtiges Zurückweichen vor dem Problem ist. Die Warenhauskirche, der Bauernhausgiebel in der Großstadt, die Versicherungsbank als Biedermeierschloß, das Stadtmuseum als Konvikt, die Fabrik als Gutshof, — lauter moderne Nieten!

Schaffen wir die oberflächliche Frage nach der äußeren Form, die das Baudenken heute beherrscht, ab — und eine ganze Ästhetik, die das Urteil verwirrt und getrübt hat, bricht in ihr Nichts zusammen!

Suchen wir das Problem wieder dort, wo es wirklich zu finden ist: im Grundriß — und suchen wir den, der es als einziger gelöst hat: Otto Wagner! Aus dem Grundriß heraus ist ihm nicht nur das klare Problem der jeweiligen Aufgabe erwachsen, sondern auch alle weiteren Folgerungen; vom Einzelobjekt aus hat er den Grundplan der Straße, des Platzes und schließlich der Stadt gefunden. Vom Grundriß aus hat er das Problem der Großstadt, der Weltstadt, entwickelt und mit dem Problem zugleich die Lösung.

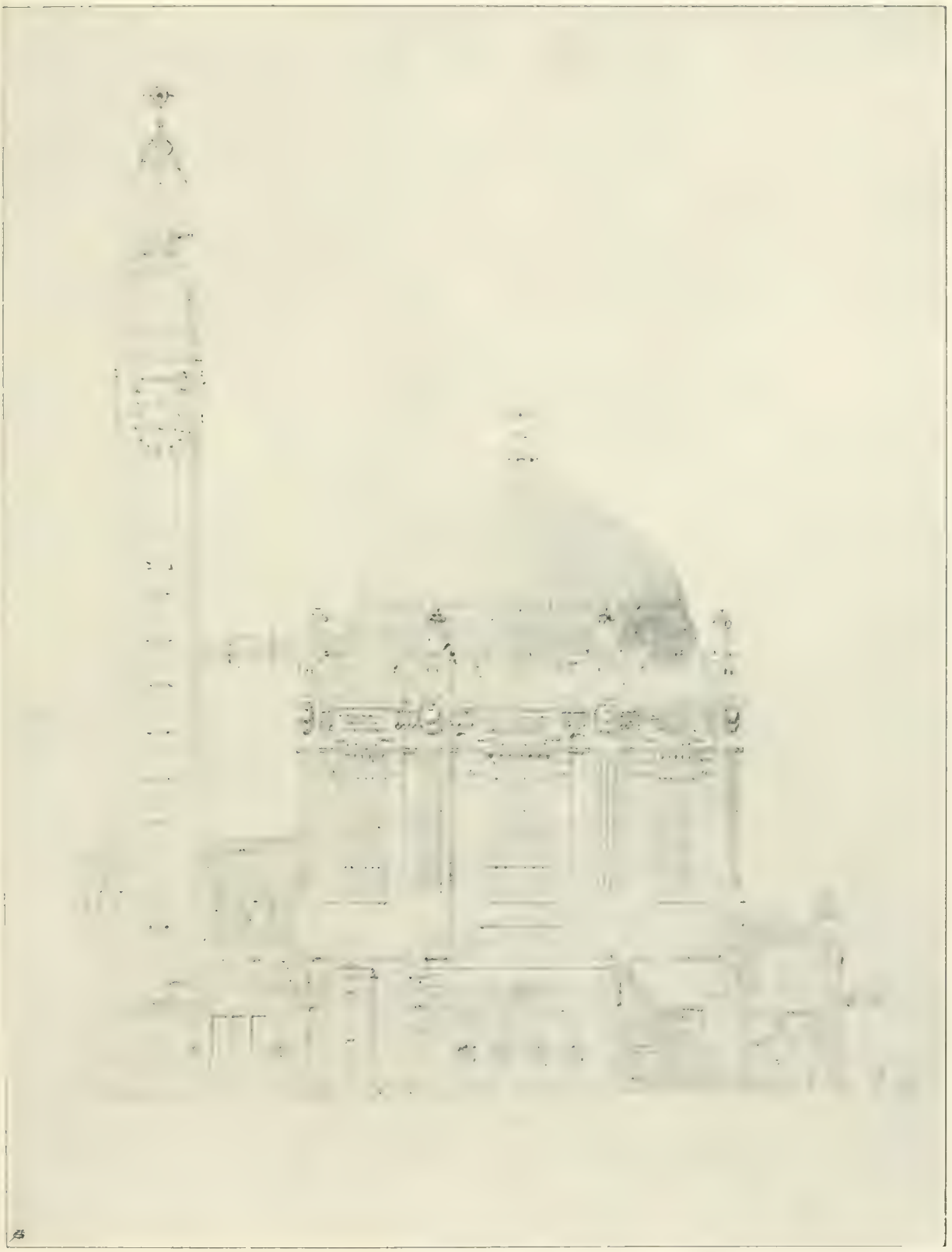
Das einzige Problem der Baukunst von heute ist die Großstadt, die Weltstadt. Ein anderes gibt es nicht. Dies aber ist nicht eine Frage des persönlichen Geschmackes und der zufällig gewählten Form, sondern eine Menschheitssache, die im Grundriß liegt.

Wagner hat es gezeigt — wie die ganz wenigen Großen handelt er im Auftrag der Menschheit.

Schon in seiner Frühzeit zeigte er sich als Meister darin, daß er die jeweilige Aufgabe vom Grundriß aus löste und nicht von der zufälligen Bauform, weshalb er auch damals nicht unter die Bevormundung der Stile geriet, wie seine Zeitgenossen unter der Herrschaft der historischen Architekturrichtungen.

Ich will nun zeigen, daß er sich schon damals sehr vorteilhaft von den anderen unterschied.

* * *



IDEENSKIZZE FÜR DEN BAU EINER KIRCHE IN WÄHRING (WIEN).
EIGENHÄNDIGER ENTWURF, SEITENANSICHT MIT DER ÄUSSEREN KUPPELLÖSUNG
1898

Ideenskizze für den Bau einer Kirche in Währing (Wien).
Eigenhändiger Entwurf. Hauptansicht mit eingezeichneter
innerer Kuppelmalerei. 1898

★★

I. DIE FRÜHZEIT

ANFÄNGE DES NUTZSTILS / DAS HAUS IN DER STADIONGASSE / DIE LÄNDERBANK
DAS PALAIS AM RENNWEG / DIE VILLA IN HÜTTELDORF / FEST-DEKORATIONEN
EINIGE WELTKONKURRENZEN UND ARCHITEKTURPHANTASIEN

Der Sammlung seiner Skizzen, Projekte und ausgeführten Werke, die er im Jahre 1891 herausgibt, schickt der Künstler einige bedeutungsvolle Worte voraus, die ihn als Apostel der neuen Zeit erkennen lassen, in einer Epoche, wo man unter Architektur nichts anderes verstand, als eine Anhäufung von Säulenordnungen, Profilen und Ornamenten zweier Jahrtausende, davon jeder nahm, was ihm gut dünkte.

Die Experimente mit den verschiedenen Stilrichtungen, die in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts an der Tagesordnung waren und die Meisterwerke der Vergangenheit mehr oder weniger karikierten, sind an ihm ziemlich spurlos vorübergegangen.

Dagegen erklärte er damals: „— — — — so bin ich schließlich zur Überzeugung gelangt, daß eine gewisse freie Renaissance, welche unseren genius loci in sich aufgenommen hat, mit größtmöglicher Berücksichtigung aller unserer Verhältnisse, sowie der modernen Errungenschaften in Materialverwendung und Konstruktion für die Architektur der Gegenwart und der Zukunft das allein richtige seien — —“

Man verkenne nicht den Schwerpunkt dieser Erklärung, der auf den Grundriß hinwirkt, indem er nicht nur die Berücksichtigung aller Verhältnisse betont, sondern auch die modernen Errungenschaften in Material und Konstruktion.

Schon die nächsten Zeilen enthalten die Schlußfolgerung, daß dies alles „zu einem neuen Stil drängen muß“; es erscheint ihm zweifellos und ge-

wiß, „das dieser Zukunftsstil der ‚Nutzstil' sein wird, dem wir mit vollen Segeln zusteuern".

Gleich darauf findet sich ein schönes Wort: „Legen wir ihm überdies noch das Streben nach innerer Wahrheit als Ideal in den Schoß, so wird er auch in ästhetischer Beziehung seine Berechtigung haben."

Hier haben wir schon den ganzen Wagner, auch den späteren, der sich bereits so entschieden in dem früheren regt.

Nichts Besseres kann ich mir für ein neues junges Architektengeschlecht denken, als das Studium der Wagnerschen Mappen, nicht zuletzt dieser ersten Sammlung, die eine Auswahl seiner Frühwerke enthält.

Wenn man von dem absieht, was für unseren heutigen Geschmack zuviel an „freier Renaissance" daran ist, dann winken dem Betrachter reine Freuden und nicht minder reichlicher Gewinn. Zugleich aber muß zugegeben werden, daß der äußere Aufwand an Mitteln durchaus der inneren Großzügigkeit des Wurfes entspricht, daß somit also das wesentliche Merkmal jeder echten Kunst, die innere Wahrheit nämlich, nicht fehlt.

Aber wir lieben heute das Einfache, fast Nüchterne, vor allem das Schlichte. Und selbst da, wo die Größe der Aufgabe zwingt, die Weisheit der Alten um Rat zu fragen, geben wir dem Traditionellen unsere einfache Gebärde, zuweilen aus innerem Bedürfnis, zuweilen aber nur, um die Quelle zu verschleiern.

Alles, was an diesen Schöpfungen Wagners „historisch" anmutet, kann man sich im heutigen Sinne umgeschaffen denken, indem man die äußeren Ausdrucksmittel auf den Ton unserer Zeit stimmt. Aber das Wesentliche wird bleiben: der großartige Zug in seinen Anlagen, die imponierenden Größenverhältnisse, der ungeheure und überwältigende Rhythmus, dieser ganz auf funktionelles Leben gestellte ungewöhnliche Organisationsgeist, der kommende Bedürfnisse vorausahnt und sie erfüllt, ehe sie da sind, vor allem aber die Quintessenz des Ganzen: der fabelhafte Grundriß.

Auf dieses Wesentliche hin betrachtet, zeigt sich erst, wie modern Wagner damals schon war, bevor es eine Moderne gab; er ist es nicht nur im Sinn der heutigen Konvention, sondern im Sinn der besten Zeiten und kann darum eigentlich nie unmodern werden.

Miethaus Wien Stadiongasse 6—8
1883

Darum wird der heutige Betrachter auch einen gewissen Reiz in den äußeren Ausdrucksmitteln finden, die seiner Jugendzeit angehören; und er wird sich über dieses Zeitliche nicht unnötig aufhalten, besonders wenn er gelernt hat, auf die eben betonten Wesentlichkeiten seines Schaffens zu achten, darin sein Ewiges liegt.

Neben Freude und Gewinn blüht aber auch das einzig Schmerzliche aus diesen Blättern, das tragische Moment seines Lebens, daß dieser Monumentalmensch in seinem langen Dasein nicht die Monumentalaufgaben fand, die die Zeit zu vergeben hatte. Leute haben diese Aufgaben bekommen, die im Vergleich zu ihm Stümper sind. Das Herz blutet einem, wenn man denkt, daß diese herrlichen Ideen Papier geblieben sind. Das Berliner Reichstagsgebäude, der Berliner Dom, das Parlamentsgebäude in Budapest, von den späteren, ebenfalls unausgeführt gebliebenen Projekten seiner 28 großen Wettbewerbe ganz zu schweigen. Aber das schlimmste ist, zu wissen, was für Machwerke diesen Meisterschöpfungen vorgezogen worden sind.

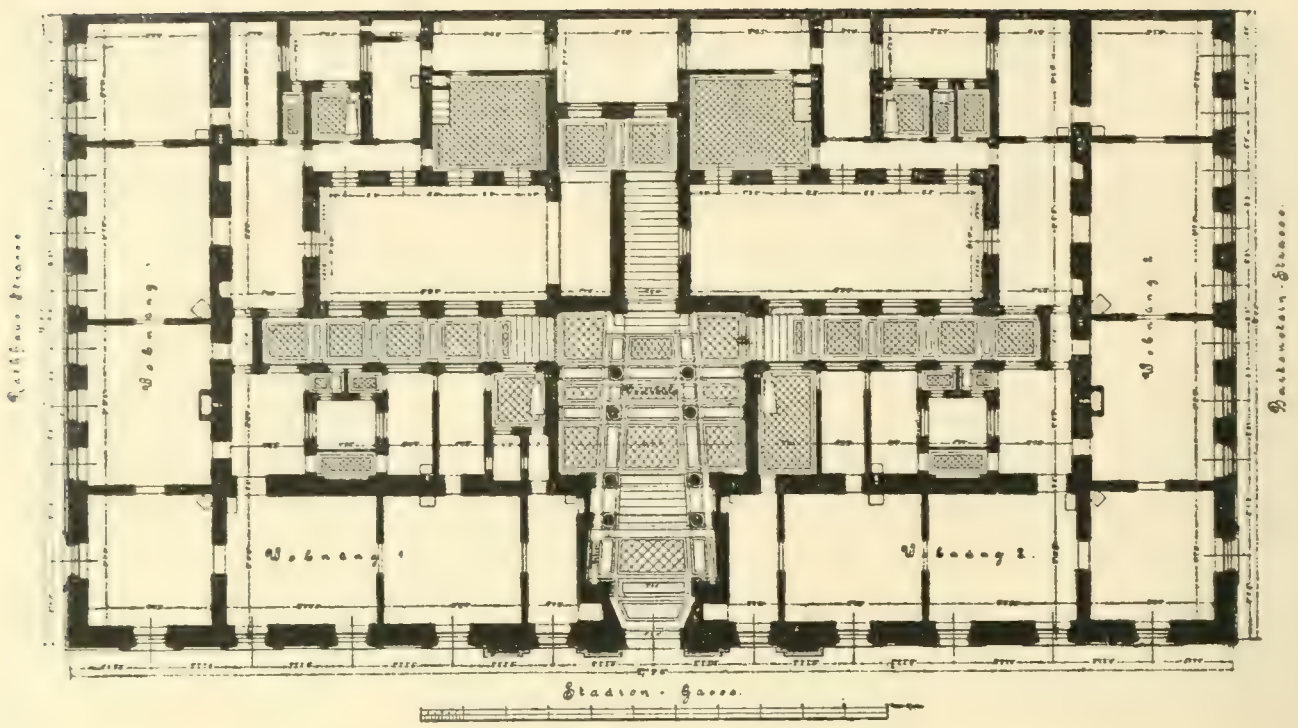
Um so größer steht das wenige da, das er ausführen durfte, Marksteine der Entwicklung.

In Wien merkt man sich jedes Haus, das er damals gebaut hat. Es fällt einem unbedingt auf; man sagt sich, das ist wer, wie wenn man einer großen Persönlichkeit begegnet. Die umstehenden verblassen sofort und werden zu bloßen Hausnummern.

Aber die Wagner-Häuser sind keine bloßen Hausnummern, sie haben ihr eigenes Gesicht — trotz der freien Renaissance, die damals üblich war. Man sieht, es kommt ebensowenig auf die Renaissance an, wie es auf die Moderne ankommt — auf den Menschen kommt es an, auf den Könner, auf den Künstler. So will ich, daß man Wagner betrachte. So betrachtet ihn mein Buch.

* * *

Vor dem Haus in der Stadiongasse bin ich niemals vorübergegangen, ohne mit besonderem Respekt emporzublicken. Äußerlich unterscheidet es sich nicht sehr wesentlich von den anderen Wagner-Häusern der Früh-



GRUNDRISS ZUM MIETHAUS STADIONGASSE WIEN
MIT BEMERKENSWERTER SÄULENSTELLUNG, 1883 / VERGLEICHE PHOTOGR. ANSICHT

zeit; es hat die gleichen Charakterzüge wie die anderen, die mit ihrem kräftigen rustikalen, hoch hinaufreichenden Untergeschoß, dem scharfteilenden Gesims und dem leichteren Oberbau immer ein wenig an den italienischen Palazzo erinnern. Das trifft bei der Länderbank ebensogut zu wie bei dem anmutigen Barock-Palais am Rennweg, vor allem aber in den Miethäusern am Schottenring, in der Universitätsstraße u. a., obgleich bei den letzteren an Stelle des Horizontalismus ein ausgesprochener Vertikalismus durchgeführt ist, um — wohl zum erstenmal — die struktiven Elemente des Baues sichtbar hervorklingen zu lassen, eine Manifestation des Nutzstils, die zunächst Entrüstung hervorrief. Hosenträgerhaus, spottete man damals in Wien. Heute regt sich kein Mensch mehr darüber auf, weil vertikale Gliederungen im Sinne der struktiven Elemente in aller Welt längst zum Abc der Bauästhetik gehören.

Aber das eine Haus in der Stadiongasse 6—8, obschon der älteren Tradition huldigend, hat dennoch sein Besonderes. In allernächster Nähe ist Hansens Parlament, diese antike Moderne mit dem Barock-Grundriß und

Vestibül des Miethauses in Wien, Stadiongasse 6—8. 1883

der Wucht des Portikus und der Säulenhalle. Hier ist majestätische Größe und Ruhe, die einen Teil des Rings in antike Weihestimmung versetzt.

Aber das Schicksal, das einem Hansen eine ganze Akropolis zuschiebt, hat für Otto Wagner eine karge Hand. Nur das Miethaus hat er an dieser Stelle entgegenzusetzen; was an Machtgefühl und Ruhmessinn grenzenlos in ihm ist, muß sich mit dieser kleinen Aufgabe bescheiden. Aber in dieser Kleinheit zeigt sich wieder seine Größe. Sie durchschauert das Gebäude, zersprengt fast den Rahmen; schier zuviel Majestät für ein Miethaus, obzwar man wieder zugeben muß, daß ausnahmsweise auch hier eine gewisse Repräsentanz erwünscht sein kann.

Vollends überwältigt und ergriffen ist man beim Betreten des Vestibüls. Man tritt leise auf, soviel Hoheit ist in dem Raum und so viel Größe, daß man gar nicht merkt — wie klein er ist. Wie ist diese kolossale Wirkung erreicht? Durch den Geniestreich, die Stellung der Säulenpaare gegen den Hintergrund zu verengen, so daß die Illusion einer gewaltigen Perspektive entsteht. Ohne Materialaufwand, durch bloße Form, die im Grundriß steckt, ist diese Wucht erreicht. Darin ist absolute Größe, die nicht nach Dimensionen gemessen werden kann. Eine Größe, die über Hansen steht.

* * *

Eine zweite Genieprobe aus der Frühzeit ist die Länderbank in Wien. Ich möchte einen gewissen Teil meiner Leser vorher bitten, nicht über die Fassade zu stolpern, sondern zu beachten, daß in ihrer maßvollen Haltung eine absolute Schönheit ist. Ausdrücklich sei es gesagt: Das ist nicht Stilarchitektur! Vor allem aber möchte ich den Grundriß der eingehenden Beachtung empfehlen, weil hier ein Meisterstück gelungen ist. (Siehe Grundriß S. 59.)

Wer von der Straße her nach dem großen Kassensaal will, wo sich der Parteienverkehr abwickelt, kommt zuerst über ein paar Stufen hinauf in einen kreisrunden Saal, eine Art Vestibül, in deren Mitte sich die Statue der Austria erhebt. Von hier geht es geradeswegs in den Parteiensaal. Es gibt kein Suchen, kein Tasten, kein Fehlgehen, man hat das Gefühl, immer geradeaus auf dem einfachsten und leichtesten Weg zu den Kassen

gelangen zu können. Man hat gar nicht bemerkt, daß die Achse des Gebäudes hier einen Knick hat, der sonst so leicht den Besucher desorientiert und den Eindruck des Schiefen und Gefühlswidrigen hervorruft. Wie das hier vermieden ist?

Durch den kleinen Rundsaal, der für den Augenblick die Richtungslinien aufhebt und es gar nicht bewußt werden läßt, daß in seinem Mittelpunkt der Achsenbruch liegt. Ein kleiner Umblick im Kreis, man ist neu orientiert nach dem Hauptsaal, ohne zu wissen, daß man um eine Ecke gegangen ist, in der Meinung immer geradeaus gerichtet zu sein. Eine verblüffend einfache und eben darin so geniale Lösung.

* * *

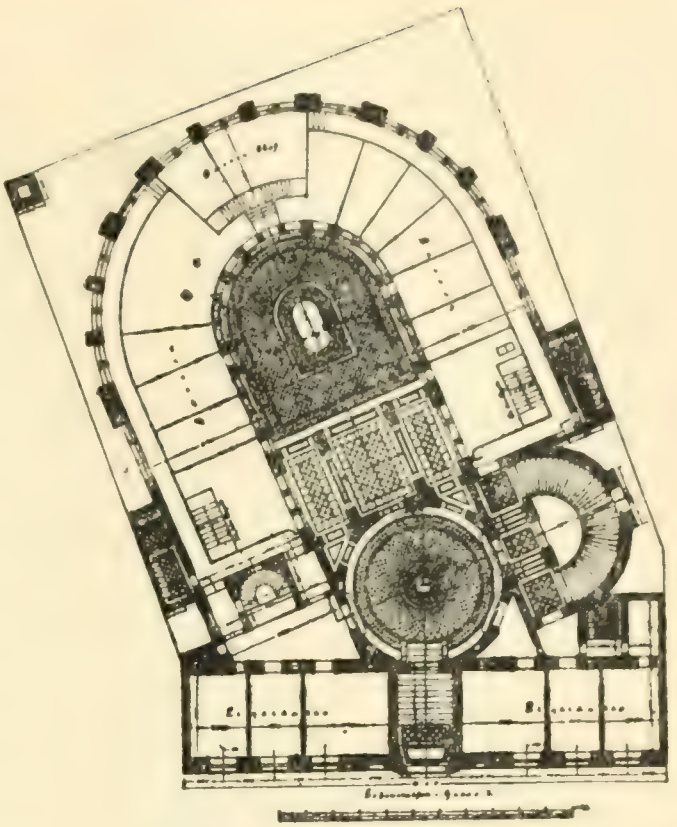
Das Palais am Rennweg ist eine reizende Barockdichtung, wie sie nur ein Moderner kann; die Villa in Hütteldorf ist ein italienischer Traum an den Hängen des Wiener Waldes. Alles modern! Besonders aber die Interieurs in beiden. Er hat beide Häuser zuerst für sich gebaut und bewohnt und nach seinem Geschmack eingerichtet. Mit alten Mitteln zwar; aber mit dem Geschmack eines Grandseigneur. Seine Umwelt lebte damals noch in der Geschmacksorgie der Makartzeit — er ragte damals schon hervor als einsame Größe, die alle Kultur und Vornehmheit der Vergangenheit in sich verkörperte und zugleich schon ins nächste Jahrhundert gehörte.

* * *

Budapest wäre zu beglückwünschen zu Wagners großkonzipiertem Parlament an Stelle der gotisierenden Mache, die dort nach dem Muster des englischen Parlaments entstanden ist; Berlin hätte mit Wagners Dom künstlerische Ehren aufgehoben, aber es hat eine tote Architektur vorgezogen. Auch sein Berliner Parlament schlägt den Rivalen, der als Sieger hervorging; und Berlage wird mir erlauben zu sagen, daß Wagners Börse für Amsterdam dauerhaftere Architekturfreuden bereitet hätte, als der brutale Ziegelschuppen, der zuletzt doch durch seinen doktrinären Puritanismus verstimmt.

Idealentwurf „Artibus"
Vogelschau
1880

Der schon damals einsam Große hatte somit keine Wahl, er mußte sich auf dem Papier austoben und im stillen helfen, die neue Zeit herbeizuführen, die er ahnend längst grüßte. Sie steckte schon in ihm. Er prägte den Begriff für sie, noch ehe sie kam: NUTZSTIL!



LÄNDERBANK IN WIEN / PARTERRE

Dieser größte Realist ist aber zugleich der größte Phantasiemensch und mußte gelegentlich seinen Träumen die Zügel schießen lassen. Das Festliche in ihm will zu seinem Recht kommen. Die silberne Hochzeit des Kaiserpaares 1879 und die Begrüßungsfeier der Kronprinzessin Stephanie 1881 gibt ihm Gelegenheit zu Improvisationen, die das üppige 17. und 18. Jahrhundert nicht besser vermocht hätte. Seine Festzelte am Ring sind architektonische Zaubereien, pittoresk und pomphaft, zugleich aber streng durchkomponiert, mit stolzen und kühnen Säulengruppen — Fischer von Erlach hätte seine Freude daran gehabt; seine Triumphsäule am Praterstern ist das Vorbild zu dem nachmaligen Tegetthoff-Monument geworden.

Der Festkünstler tut in einer poetischen Laune den Schritt zum Architekturdichter, eine Idealskizze entsteht, den glanzvollen Palast der Künste vorstellend, mit herrlichen Gebäudegruppen, Bassins, Kolonnaden, Triumphpforten, Prachtkuppeln, Obelisken, Monumenten, Bosketts inmitten einer idealen Landschaft von Bergen und Meerbuchten. „Artibus" heißt das architektonische Phantasiestück, darin Gedankenreflexe an die Karlskirche, an das Gloriette, an Schönbrunn aufblitzen, ein den Künsten gewidmetes Ideenprojekt, das in der damaligen Kunstwelt Begeisterung erweckte. Einen wiedererstandenen, aber geläuterten Piranesi nannte

man Otto Wagner. Die Professur an der Akademie war die Auszeichnung dafür.

Er hat sie verdient wie kein anderer — allerdings nicht wegen dieser architektonischen Spielerei, sondern, wie wir heute sagen dürfen, wegen zwei unbeachtet gebliebenen Leistungen, die, wenn sie das einzige wären, was von ihm übrig geblieben ist, seinen Namen in der Baugeschichte unsterblich machen würde:

Das Vestibül in der Stadiongasse und der Kassensaal der Länderbank mit der gebrochenen Achse — beides Grundrißangelegenheiten und als solche architektonische Meisterwerke.

* *

*

Hofpavillon, Haltestelle Hietzing Stadtbahn
Stadtbahnbauzeit 1894 –1897

Schmiedeeisenarbeit der Unterfahrt zum Hofpavillon Hietzing
Wiener Stadtbahn (stadtbahnbauzeit 1894—1897)

★★

II. DIE KAMPFZEIT

DER BRUCH MIT DER TRADITION
VON DER ARCHITEKTUR ZUR BAUKUNST

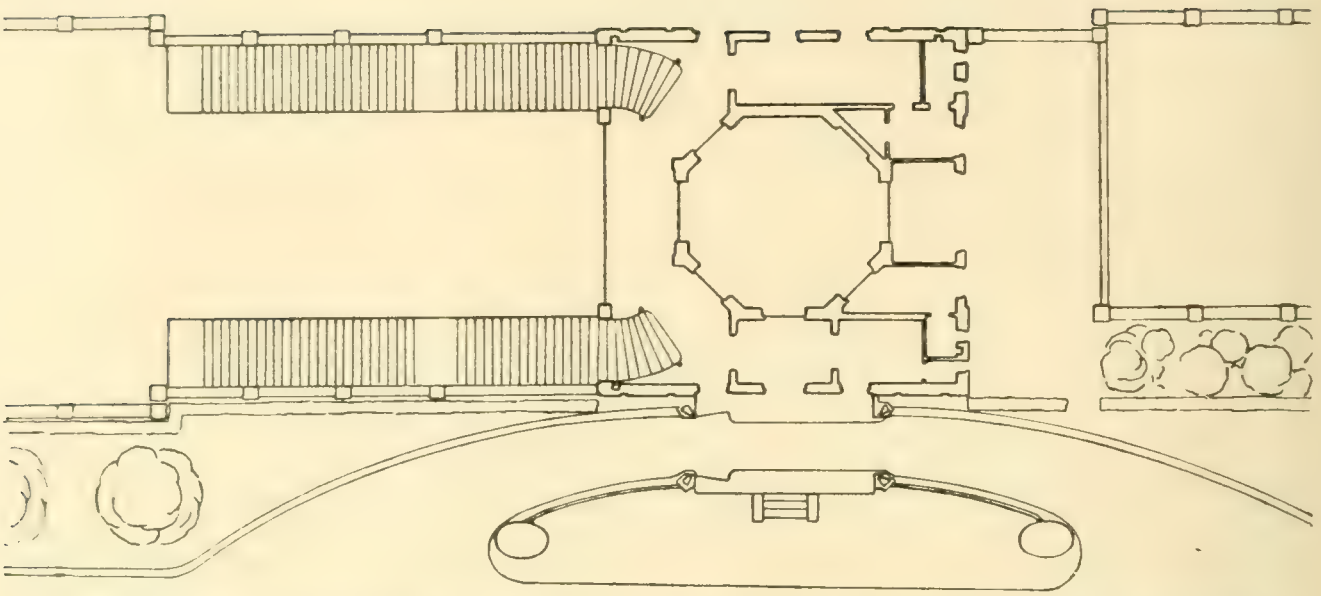
DIE STADTBAHN / DAS NADELWEHR / DIE HÄUSER AN DER WIENZEILE / INTERIEURS

Es ist die Zeit der Akademie und des Stadtbahnbaues. Der konsequente Logiker entwickelt sich. Was in ihm unklar gärte, ringt sich jetzt zur Klarheit durch, indem er es den Schülern auseinandersetzen muß. Staunend sieht er die Empfänglichkeit der Jugend für die Wahrheit, für die er bei seinen Altersgenossen vergeblich gekämpft. Die jugendliche Kraft der Begeisterung strömt auf ihn selbst zurück, er wird ein anderer, ein neuer, und ist im Grunde doch wieder er selbst, weil dieses Neue, dieses Anderssein ja schon von Haus aus in ihm gesteckt ist.

Jetzt ist nicht mehr die Rede von einer „Freien Renaissance", überhaupt von keiner Re-Naissance, sondern von einer vollständigen Naissance der Kunst. Er legt die Grundzüge der neuen Erkenntnisse in seinem Lehrbuch fest, daß ich „Das Buch des neuen Grundrisses" bezeichnen möchte.

Damit ist der Bruch mit der Tradition endgültig vollzogen.

Das hat nicht der Schöpfer des Idealprojektes „Artibus" getan, den man als Nachfolger Hasenauers an die Akademie berief, sondern der Meister des Grundrisses der Länderbank und des Vestibüls in der Stadiongasse, der Verkünder des Nutzstils, der in Verbindung mit dem Ideal der inneren Wahrhaftigkeit der Zukunft die neuen Wege weist. Eine Bauästhetik entsteht durch ihn, die als Grundlage alles Kommenden wird angesehen werden müssen.



GRUNDRISS ZUM HOFPAVILLON DER WIENER STADTBAHN / HALTESTELLE HIETZING
(STADTBAHNBAUZEIT 1894—1897)

Das moderne Leben ist ihm die einzig maßgebende Richtungslinie für das Neuschaffen — alles übrige ist „Archäologie". Er erkennt gleichzeitig den Kernpunkt der neuen Forderungen: in der Großstadt, ihren Menschenanhäufungen und ihrer neuen sozialen Struktur. Der andere Schwerpunkt der Umwälzung ist der ungeheure Fortschritt der Ingenieurwissenschaften.

Darum will er den modern Schaffenden ein kräftiges, ermunterndes Vorwärts zurufen, und sie vor allzu großer und inniger Anbetung der Alten warnen, damit ein, wenn auch bescheidenes Selbstbewußtsein wieder ihr Eigen werde, ohne das eine große Tat überhaupt nicht entstehen kann.

Das Einfache, Praktische, beinahe möchte man sagen, Militärische unserer Anschauungsweise müsse in dem Stilbild der Zeit ausgedrückt werden, aber doch mit Geschmack und Phantasie — denn Realismus und Idealismus sind nicht unvereinbar!

Jeder neue Stil sei allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.

Es könne daher mit Sicherheit gefolgert werden, daß neue Zwecke, neue Konstruktionen auch neue Formen gebären müssen.

Er gedenkt des umwälzenden Erfolges des Eisens (Eisenbeton) und erklärt die Konstruktion selbst als Urzelle der Baukunst, indem er gleichzeitig hinzufügt, daß der Urgedanke jeder Konstruktion nicht in der rechnungsmäßigen Entwicklung, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit zu suchen sei. Eine solche Originalkunst könne mit Fleiß allein nicht gemacht werden, sie sei in erster Linie Talentkunst.

Man müßte in der Tat das ganze Buch abschreiben, um es zu erklären. Lauter Fundamental-Sätze; alles neue Kunstgeschehen ist in diesen Gesetztafeln bereits vorgesehen.

Neben dem Konstruktiven ist die Wichtigkeit der Komposition betont. Sie steht am Beginn jedes baukünstlerischen Schaffens. Die Grundbedingung aber heißt: die Bedürfnisse der Menschheit richtig zu erkennen. So ist alles Um und Auf erster und letzter Hand auf den GRUNDRISS bezogen: Komposition, Konstruktion, Zweck, Material, die alle zusammen und noch dazu ein gewisses undefinierbares, unerlernbares, geniales Etwas, den glücklichen Wurf ausmachen.

* * *

Der Stadtbahnbau ist die erste große Gelegenheit, die zu neuen Baukunstgesetzen kristallisierten Erfahrungen und Ideen in die Praxis umzusetzen und jene ideale Verbindung zwischen Kunst und Technik zu zeigen. Gelegentlich greift er noch in die Schatzkammer der Überlieferung; doch kann es bei ihm weniger als je ein Kopieren des Gewählten genannt sein, sondern ein zweckgemäßes Neugestalten, wobei er jetzt freier verfährt als auf seiner früheren Entwicklungsstufe. Immerhin tritt der Nutzstil sachlich ganz in den Vordergrund und gestattet einen Schmuck nur dort, wo eine besondere Wirkung erwünscht war. So ist der Hofpavillon entstanden, ein reizendes Gebilde mit barocken Anklängen und dennoch frei erfunden, echt wienerisch. Klassizistische Elemente treten an den Stationsgebäuden da und dort auf, im großen und ganzen ist aber eine wohltuende Enthaltsamkeit von Dekoration und Ziermacherei zu be-

merken; edle, sachliche Ruhe und Einfachheit ist der vorherrschende Charakter aller Stadtbahnbauten. Wenn sie uns klassizistisch anmuten, so kommt es daher, weil sie überaus klangvolle rhythmische Verhältnisse aufweisen, ohne daß der streng logischen Nutzform irgendwie Gewalt geschähe äußeren Wirkungen zuliebe. Am Gitterwerk, an Kandelabern und ähnlichen dekorativer Behandlung zugänglichen Bestandteilen treten schon sezessionistische Muster auf; zum Glück aber dominieren sie nicht. Nicht einmal an den Stadtbahnhäuschen am Karlsplatz fallen sie mehr auf. Sonne und Regen haben das ihrige getan, um die Sonnenblumen und sonstigen einst aufreizenden, heute lächerlichen Ornamente der wüsten Sezessionszeit zu verwischen. Sie sind dort aufgemalt, aber die grünlichen Papageienhäuschen haben mit der Zeit eine Patina gewonnen, die den Lärm mildtätig dämpft.

Eine Zeitlang war in Wien ein böses Geschrei, die zwei winzigen Häuschen verschandeln den Karlsplatz! Das ist natürlich übertrieben und tendenziös; denn in der Form sind sie immerhin gut und als Objekt sind sie viel zu klein, um dem Riesen-Karlsplatz etwas anhaben zu können. Ohne daß ich sie übermäßig verteidigen möchte, muß ich den Kläffern zurufen: Respekt! Ehret in diesen Kleinigkeiten den Großen, der sie gebaut hat!

Dagegen hat er im übrigen an der Stadtbahn wahrhaft großstädtische und dabei gemütvoll ansprechende Stationshäuser gebaut; man denke an Heiligenstadt, Nußdorfer Straße, Währinger Straße, Hietzing, monumentale Überbrückungen und Durchfahrten und sinnreiche Untergrundanlagen in der Wiental-Linie.

Als Muster neuzeitlicher Bahnhofanlagen können die Endpunkte Heiligenstadt und Hütteldorf gelten mit ihren weißen Gebäuden inmitten von Gemüsegärten und Feldern, mit ihren weißen Kassenhallen, ihren bequemen Bahnsteigen und — was das Entscheidende ist — mit ihrer Auflösung des Bahnhofes in ein Perronsystem. Keine riesige Tonne mehr aus Glas und Eisen, diese üble, zugige, rauchgeschwängerte Bahnhofshalle, dieses Monstrum der fünfziger Jahre, das gläubig angebetet wurde bis auf den heutigen Tag, obzwar kein Architekt etwas Rechtes damit anzufangen wußte.

STATIONSHAUS DER WIENER STADTBAHN AM KARLSPLATZ
MARMORPLATTEN MIT VERGOLDUNGEN IN WINKELEISEN / STADTBAHNBAUZEIT 1894–1897

Stadtbahnstation, Wien / stadtbahnbauzeit 1894—97 / type für die untergrundstationen

PERRON UND STADTBILD VON DER WIENER STADTBAHN
STATION GUMPENDORFERSTRASSE / STADTBAHNBAUZEIT 1894—1897

Erst Otto Wagner hat seine Zwecklosigkeit entlarvt und gezeigt, um wieviel besser es ohne dieses Ungetüm geht.

Der neue, große Salzburger Bahnhof, der keine Eisenhalle mehr hat, sondern ein sinnreich angelegtes Perronsystem mit gedeckten Bahnsteigen und zweckmäßigen Einbauten enthält, konnte nur auf Grund des Vorbildes entstehen, daß Otto Wagner in Heiligenstadt und Hütteldorf gegeben hat.

Die künftige Zeit wird auch die größten Bahnhofsanlagen nicht anders als in dieser Form bauen, weil sie die größte Übersicht und Einfachheit und vor allem auch die größte Zweckmäßigkeit aufweisen. Wie man sieht, war auch hierin Meister Otto Wagner Bahnbrecher.

* * *

Den Schlußpunkt dieser Verkehrsanlagen bildet das Stau- und Schleusenwerk am Wiener Donaukanal bei Nußdorf, das sogenannte Nadelwehr.

Immer wenn ich aus der ländlichen Umgebung stadtwärts fahre, die Donau entlang, in jener unvergleichlichen Landschaft mit dem Kahlengebirge, dem Strom, der fruchtbaren Ebene drüben, den Weingärten, den Donau-Auen, den Wiener Wald-Hängen, den weißblickenden Dörfern und Villeggiaturen, den Klösterschätzen und der Burgenherrlichkeit, dem weitgespannten Horizont und der Weltstadt im Hintergrund, dann freue ich mich auf die beiden Löwen, die auf diesem Bollwerk eingangs der Stadt gegen die anrollende Donau emporsteigen, edle Symbole der Kraft, die hier zum Wahrzeichen geworden sind.

Der Pfeiler-Sockel, auf dem sie links und rechts vom Donauarm stehen, wächst aus mächtigen Widerlagern empor, deren sanft abfallende Kurve neue Kraftlinien bilden. Hier ist aus rein technischer Sachlichkeit verbunden mit dem Formensinn des Künstlers eine neue Schönheit entstanden, die nicht aus der Vergangenheit geholt werden konnte. Ich versäume es nie, im Vorüberfahren hinzusehen und grüße die neue Zeit, die sich in diesem Werk am Eingang der Stadt ein Gleichnis gesetzt hat.

* * *

Im Jahre 1898 erfolgte die Gründung der Sezession, die hauptsächlich einem Anstoß seiner Schüler und Jünger, Joseph M. Olbrich und Joseph Hoffmann, unter ihnen entspringt. Sie waren in dem sogenannten Siebener Klub vereinigt, von hier aus erfolgte der erste Sturm, die Versacrum-Jahre begannen. Die hoffnungsvollen Talente aus allen Kunstlagern vereinigten sich zu dieser Absage an die Alten. Wir müssen in Wagner den intellektuellen Urheber erblicken; es war seine Saat, die jetzt aufging. Sein Buch, einige Jahre vorher, hatte wie ein Posaunenstoß gewirkt. Wenn es auch in der Hauptsache von Architektur handelt, so fehlte es nicht an treffenden Programmsätzen über die Schwesternkünste, die in der Architektur beides finden mußten, Dienerin und Königin. Die Kulturaufgaben der neuen Zeit sind mit wenigen und markigen Strichen vorgezeichnet, so daß nichts geschehen konnte, was nicht von daher angeschnitten war und seine Richtung empfangen hatte.

Das Ergebnis der modernen Bewegung ist heute klar zu überschauen. Will man sehr genau unterscheiden, so findet man eine ausgesprochen malerisch-dekorative Richtung, die alle kunstgewerblichen Aufgaben einschließlich der Geschmacksfragen des Alltags umfaßt und in diesem Zusammenwirken den Begriff Raumkunst entwickelt hat, der auf Ausstellungen Triumphe feiert.

Neben diesem dekorativen Stil, der im Hausgerät, Plakaten, Tapeten, Stoffen, Teppichen, Moden und dem Tausenderlei der Wohnkultur wahre Blüten einer erlesenen Geschmackskunst hervorbringt, geht jedoch eine rein baukünstlerische Entwicklung, die mit Großstadtaufgaben zu tun hat und in Wagner ihren Urheber und Meister erblickt. Sie ist zwar von Hause aus die Grundlage oder zumindest der Anstoß jener Geschmackskünste gewesen, ist ihr innerlich verwandt, aber in der Praxis geht sie doch eigene Wege, was sich aus der Wucht und Dauer ihrer aufs Große gerichteten Aufgaben erklärt im Gegensatz zur Beweglichkeit und Wandelbarkeit der Kleinkünste, zu denen auch die kleinen Bauaufgaben, wie Landhäuser, Villen und dergleichen, gerechnet werden können.

Der dekorative Stil, der in Wien entwickelt wurde, hat in Deutschland gesiegt. Behrens hat hier entscheidende Anregungen geholt, Muthesius

Widerlager des Nadelwehrs in Nussdorf
1897

nicht minder, in den deutschen Kunstgewerbeschulen, den deutschen Werkstätten, in den Entwürfen der deutschen Gewerbekünstler kann man das Vorbild der Wiener unschwer erkennen. Möge man das im Reich draußen nicht vergessen!

Was die Baukunst betrifft, die es nicht mit den gefälligen Geschmacksfragen, sondern mit den wuchtigen Problemen komplizierter Großstadtaufgaben zu tun hat, so ist es freilich für die Allgemeinheit nicht leicht zu erkennen, daß ganz besonders hierin Otto Wagner vorbildlich ist und sein wird, wo es sich nicht um Heimatkunst, sondern um großstädtische oder weltstädtische Baukunst handelt. Worin dieses Vorbildliche besteht, bin ich eben im Begriffe zu beweisen.

Otto Wagner, der sich der von seinen Schülern und Anhängern geschaffenen dekorativen Richtung sofort innig anschloß, gab in seinen zwei neuen Häusern auf der Wienzeile sofort ein entscheidendes Signal. Er bekannte Farbe, indem er die Flächen dieser Gebäude dekorativ schmücken ließ, mit Medaillon und Palmetten das eine, mit roten Rosen das andere, beides im Geist des damals noch wild gärenden Kunstgeschmackes.

Die „Zeitgenossen" fühlten sich durch diesen Fassadenschmuck verhöhnt, gereizt, beleidigt — ich habe nie begriffen, warum. Ich finde diesen Versuch der Modernisierung nicht glücklich, das ist alles was sich dagegen sagen läßt. Aber er entspricht durchaus der Versacrum-Zeit, die sich wie junger Most absurd gebärden wollte, weil es zum Kraftgenialen gehört. Wir können uns durchaus freuen, daß aus jener Epoche des frisch-fröhlichen Umsturzes, ein solches Beispiel in der steinernen Chronik Wiens erhalten blieb. Es bezeugt den schönen Mut Wagners zum Experiment, wenn wir aber hinter diese Fassadenmalerei blicken, so wird man unschwer den aufs Wesentliche gehenden Baukünstler wieder erkennen.

Es muß sogar gesagt werden, daß er die Brücke zum dekorativen Stil, der im Kunstgewerbe entwickelt wurde, nicht gefunden hat. Er ist damit mehr durch Sympathie, als durch Artverwandschaft verbunden. Für diese Sympathie ist wieder bezeichnend, daß er Gustav Klimt für den größten Maler unserer Zeit erklärt. Dagegen ist er zu sehr Groß-Architekt,

um in kunstgewerblichen Kleinaufgaben, wie Möbel und Interieurs, eine besonders glückliche Hand zu haben. Es schadet seiner Größe nichts, wenn gesagt wird, daß die kleinen modernen Talente darin ihm weitaus überlegen sind. Es ist eben nicht seine Sache. Groß war er in diesen Interieursaufgaben nur, wo er mit alten Mitteln ins Große wirken konnte, wofür das beste Beispiel das Rennweg-Palais ist und in zweiter Linie seine frühere Villa in Hütteldorf. Darum wirkte er damals so modern. Ein objektives Urteil wird dies höher anschlagen als den etwas krampfhaften Versuch, durch äußerliche Glätte „modern" zu erscheinen. Darum möchte ich seine 15 Jahre später (1812—1813) entstandene Stadtwohnung nicht nur chronologisch, sondern auch künstlerisch an dritte Stelle setzen, weil der gewollte engbrüstige, ästhetenhafte Puritanismus trotz vieler sachlicher Vorzüge nicht ganz zu der Gewalt seines Wesens paßt und darum leicht den Eindruck des Gequälten und Ängstlichen hervorbringt. Freilich ist auch hier noch eine Unsumme schöner und praktischer Einfälle zu bewundern.

* * *

Es ist bei seinem Temperament nur zu selbstverständlich, daß Otto Wagner, der ewig junge, der Künstlerhaus-Genossenschaft den Rücken kehrte und in das Lager der vielumstrittenen Jungen überging. Er entsagte damit einer gesicherten Position, wertvollen Freundschaften und Beziehungen und nahm das Märtyrertum eines Vorkämpfers neuer Anschauungen auf sich. Das ist eine selten schöne Tat, die der heroischen Größe nicht entbehrt.

Die Häuser an der Wienzeile, der Übertritt zur Sezession — damit war der Bruch mit der Tradition, innerlich wohl schon längst vorbereitet, auch äußerlich vollzogen.

* *

*

Verwaltungsgebäude beim Nadelwehr in Nussdorf. 1897

Wächterhaus und Treppenabstieg
zum Nadelwehr in Nussdorf bei Wien
1897

★★

III. REIFEZEIT

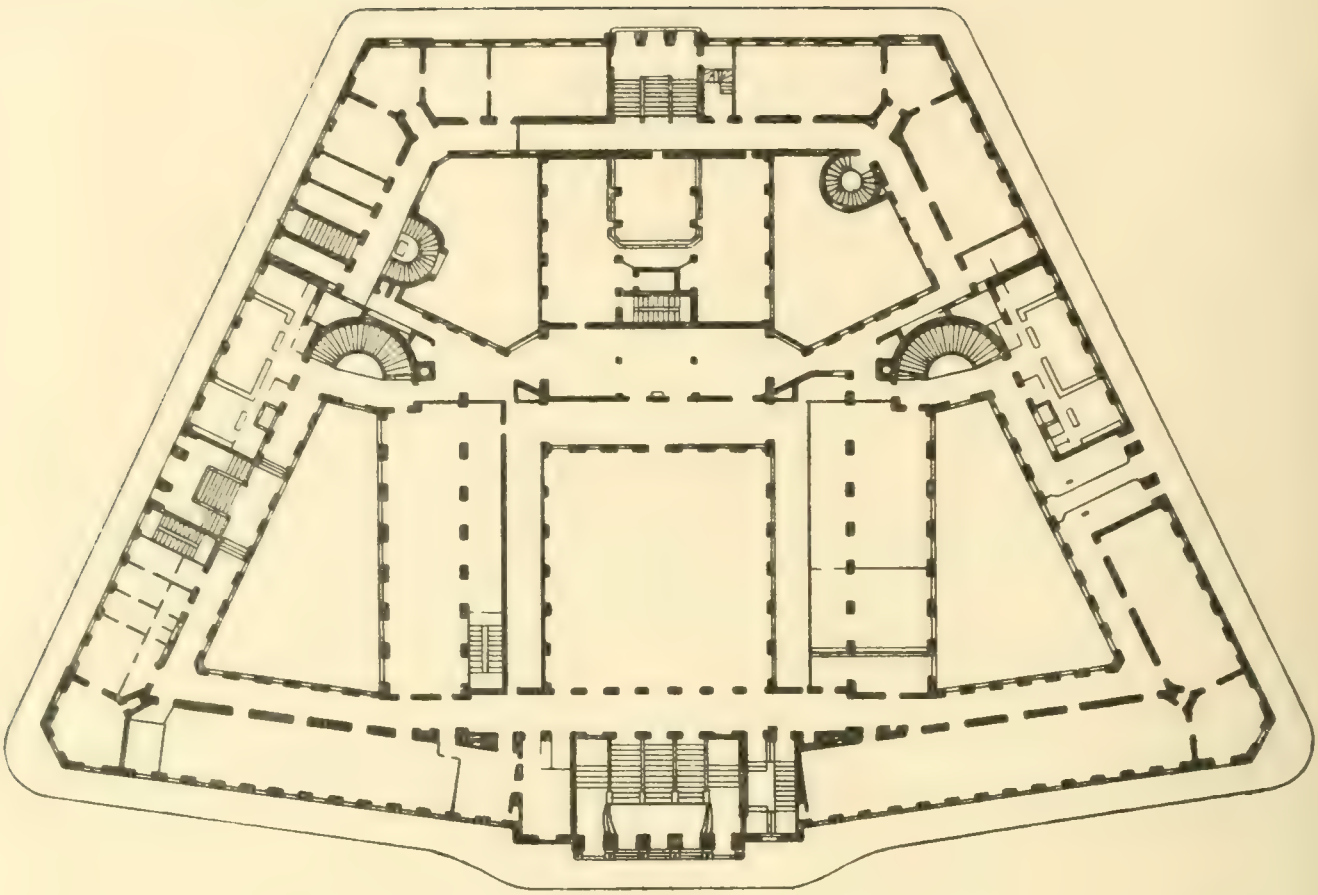
VON DER ARCHITEKTUR ZUR BAUKUNST

POSTSPARKASSA / KIRCHE STEINHOF / FRIEDENSPALAST / DAS TECHNISCHE MUSEUM / DAS REICHSKRIEGSMINISTERIUM / EINE REICHSBIBLIOTHEK (UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK) / WIENER GESELLSCHAFTSHAUS / DER KAMPF UM DAS MUSEUM / GROSSSTADTPROBLEME

Das wild Sezessionistische fällt als Fremdkörper alsbald wieder ab, der Nutzstil, verbunden mit innerer Wahrhaftigkeit und proportionaler Harmonie, beginnt immer klarer in die Erscheinung zu treten, die internationale Geltung Wagners wird sichtbar, seine Wettbewerbe entfachen eine Weltdiskussion, der dreizehnjährige Kampf um das Wiener Stadtmuseum, um die Karlsplatzfrage, und die Verbauung der Schmelz reifen die Großstadtideen, die in dieser absoluten Logik und Einheit noch von keinem Architekten außer ihm formuliert worden sind. Ein Entwicklungsgang, der die lebendige Geschichte des neuen Grundrisses verkörpert.

In dieser interessantesten Epoche von 1900 bis 1913 finden wir den Wagner des XX. Jahrhunderts; was in dieser Zeit entsteht, ist die radikale Formulierung der Ideen, die er in den vorigen Jahrzehnten langsam aber stetig zur Reife gebracht und in seinem Buch über moderne Architektur mit aller sachlichen Schärfe zum erstenmal niedergelegt hat. Es entstehen die Bauten: Postsparkassa und Kirche am Steinhof, die nebst seinen zwei interessantesten Projekten, Friedenspalast und Wiener Stadtmuseum, zusammen mit dem Großstadtproblem eine Architekturwende bedeuten, die Wende zur Baukunst, und ein neues Licht in die Welt bringen.

* * *



GRUNDRISS DER WIENER POSTSPARKASSA, 1905

Der Versuch liegt nahe, die Postsparkassa mit dem Bau der Länderbank zu vergleichen. Auf den ersten Blick hin beurteilt, gehören sie zwei verschiedenen Welten an. Das eine Bauwerk repräsentiert das XIX. Jahrhundert, das andere das XX.

An der Postsparkassa erinnert nichts mehr an die „freie Renaissance". Keine Reminiszenz an historische Stile, keine Palazzoarchitektur, keine Monumentalität aus der Schatzkammer der Überlieferung — sondern alles Nutzstil. Die Materialfragen treten in den Vordergrund. Eisenbeton, Glas, Marmor, Aluminium, Hartgummi usw. sind die Elemente, aus denen sich das Werk zusammensetzt. Lauter neue Worte! Daran hätte kein Architekt zur Zeit, als die Länderbank gebaut wurde, gedacht. Otto Wagner hat sie entdeckt. Wenn er diese Materialien auch nicht erfunden hat, so hat er ihnen doch die aktuelle Bedeutung gegeben; er hat ihre Nutzanwendung für die Architektur entdeckt.

Damit hat er zugleich auch die entscheidenden Mittel der Charakteristik gefunden, die sein Neues so sehr von seinem früher Geschaffenen unterscheidet. Aus Marmor und Aluminium entsteht die Fassade, das Bauwerk gleicht einer riesigen Geldkiste über und über mit Nägelköpfen bedeckt — trotzdem entbehrt es nicht einer gewissen Monumentalität und schon gar nicht der Charakteristik, weil sein Inneres, sein Zweck, die Idee so ganz unvermittelt und klar nach außen spricht.

Die Idee konzentriert sich in dem Kassensaal, der dem Parteienverkehr gewidmet ist und gleichsam die Lunge und das Herz eines solchen, dem Geldverkehr dienenden Organismus darstellt. Alles übrige ist ein Zellenstaat von Bureaux.

Für den Kassensaal ist ausschlaggebend: die leichte Auffindbarkeit aller Schalter, die Möglichkeit einer leichten Kontrolle der frequentierenden Parteien, die Verschiebung der Schalterzwecke, die bedeutende Raumwirkung usw.

Für den Bienenstaat der Bureaux ist wieder entscheidend die wohlorganisierte Verbindung untereinander, das Arbeitssystem, das die Grundlage für das System der Lagerung bietet, die Abkürzung aller Wege, die Ersparung an Zeit, beides gewonnen durch ein Übereinanderschichten und sinnvolles Verbinden aller Teile zum Ganzen. Ohne irgendwelchen stilistischen Umschweif muß hier die höchste Zweckmäßigkeit erreicht werden, wie sie etwa der Bau der Wabenzellen eines Bienenkorbes aufweist.

Alles Vorzüge der wohlbekannten, überlegenen Wagnerschen Grundrißdisposition.

Die neuen Baustoffe, daraus entspringenden neuen Konstruktionsweisen, die sich weiterhin ergebenden neuen dekorativen und monumentalen Ausdrucksmittel sind die äußeren Zeichen des umgewandelten Zeitgeistes. Die inneren Momente, als die wesentlichen, liegen aber im Grundriß. Hier findet zuerst die veränderte Auffassung, die neue Struktur des Lebens, ihren entscheidenden baukünstlerischen Niederschlag. Die Kulturgeschichte aller Völker und Zeiten läßt sich aus den Grundrissen ablesen.

Was jetzt so überraschend und revolutionär in die Erscheinung tritt, ist eigentlich als innere Revolution schon damals vorgegangen, als Wagner

die Länderbank baute. Hier ist der Wendepunkt. Man hat es nur nicht bemerkt, weil Wagner damals äußerlich noch aus dem Motivenschatz der Renaissance schöpfte. Man wußte es noch nicht, daß hinter den Kulissen ein Umsturz vorgegangen war. Jetzt weiß man es. Aber auch nur dann, wenn man sich gewöhnt hat, in der Architektur ein tieferes Problem zu sehen, als äußerliche Fassadenkunst oder Oberflächenkunst.

Mit diesem Ausblick ist die Möglichkeit gegeben, die phantasievolle und spannende Geschichte des Grundrisses zu verfolgen.

Der große Semper hat um die Mitte des XIX. Jahrhunderts die Renaissanceideale in der Baukunst wieder zur Weltherrschaft gebracht. Er handelte damit mehr oder weniger bewußt gegen das Griechenideal Schinkels und gegen die Begeisterung Ruskins für die Gotik.

Der Grundriß der Renaissance umschließt einen Hof als Zentralanlage, der sich aus dem Atrium und dem Peristil entwickelt hat. Dieser Hof mit Arkaden und Galerien bildet die cour d'honneur, um den sich die Freitreppen, die Säle und Wohnräume im Viereck gruppieren. Das Bedürfnis des Fürsten nach Repräsentation, Aufwand, Gesellschaft und Gefolge ist dabei maßgebend. Die Renaissancekultur ist in diesem Grundriß umschrieben.

In den Ländern, die nachmals die Kulturherrschaft übernahmen, aber nicht mit dem ewigen Himmel Italiens begabt waren, so vor allem Frankreich unter der Zeit der großen Könige, überdeckten den Hof mit einem mächtigen Kuppelbau, darunter die Zentralhalle mit den Prachttreppen als ein geschlossener cour d'honneur verblieb. Es ist der französische Grundriß, eine Abwandlung des italienischen, den Gottfried Semper wieder zur Geltung brachte und den bis auf den heutigen Tag die École des Beaux-Arts als die allein seligmachende Architekturidee in allen Ländern der Erde vertritt.

Alle offiziellen Bauwerke des XIX. Jahrhunderts sind auf dieses international gewordene Schema zugeschnitten; überall finden wir Justizpaläste, Museen, Theater, Banken und ähnliche öffentliche Gebäude mit der inhaltslosen Feierlichkeit dieser kuppelüberwölbten cour d'honneur und den monumentalen Feststiegen. Der Hauptteil der Gebäude ist dieser

Portal des Postsparkassengebäudes Wien. 1905

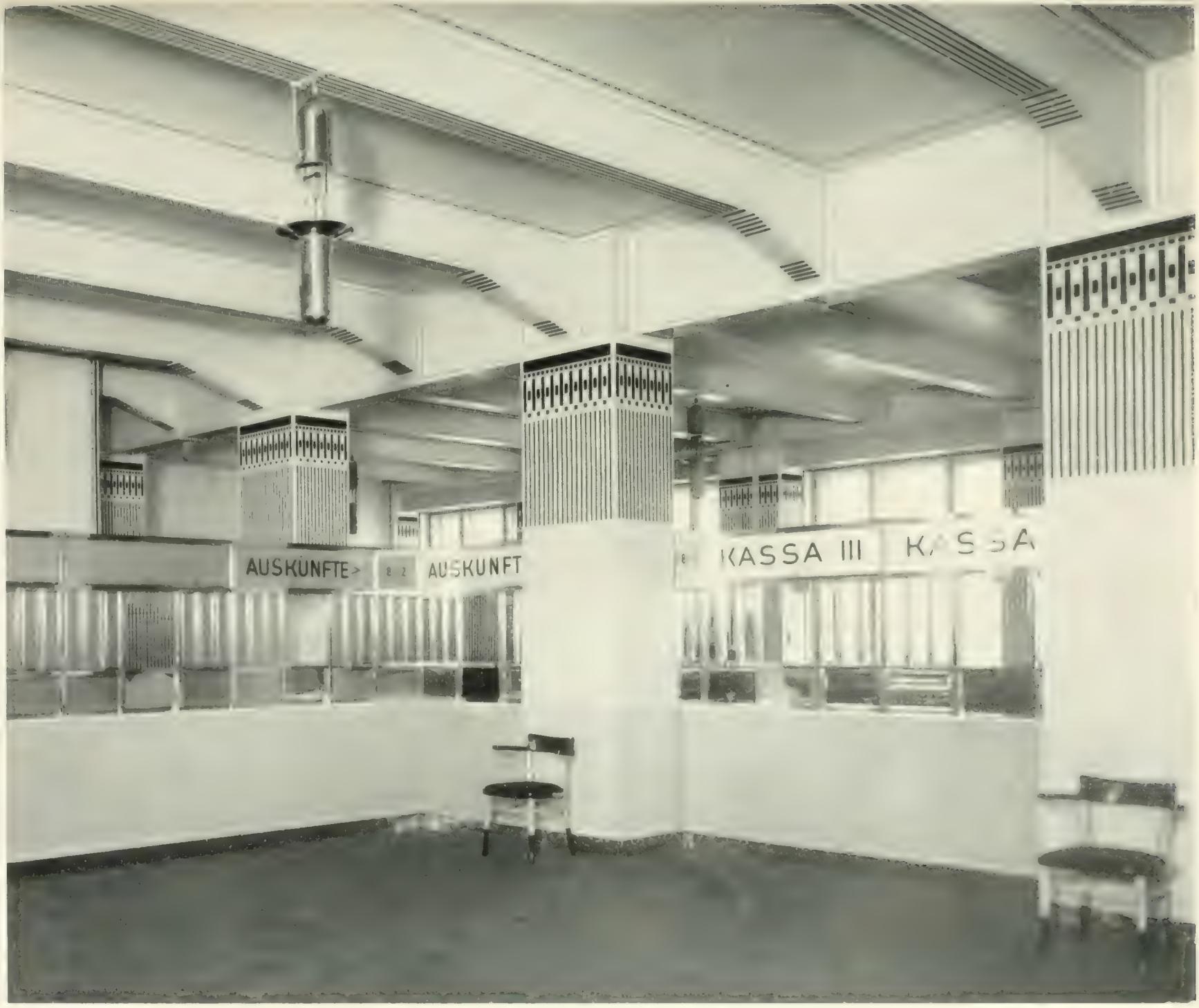
Bekrönung des Mittelrisalits der Postsparkassa Wien
1905

Ecklösung und Bekrönung der Seitenrisalite der Postsparkassa Wien. 1905

Dachgeschoss der Postsparkassa Wien
wandbekleidung mit marmor- und schwarzen glasplatten
festgehalten durch Aluminiumknöpfe. 1905

Vestibül mit Aufgang zum Kassensaal des Postsparkassengebaudes Wien
1905

Dreischiffiger Kassensaal der Wiener Postsparkassa
1905



Ausbau der Postsparkassa – schalter im parteienraum. 1912

Direktionszimmer der Postsparkassa Wien
1905

Sinnlosigkeit gewidmet; über die Feststiege sehen wir niemals eine prunkvolle Cortège aufziehen, sondern hie und da bescheidene Beamte huschen oder scheue Besucher und Parteien in der leeren Pracht der Halle herumgaffen; die eigentlich wichtigen Dienst- und Verkehrstreppen sind in finsteren Winkeln versteckt, schmal und unzulänglich; die kahlen Bureaux hinter der sich spreizenden, starren Monumentalität zurückgedrängt und weitläufig entlegen; der Gebäudezweck einer historischen Repräsentanz geopfert, von der kein Mensch zu sagen wußte, was sie eigentlich in der neuen Zeit wollte. Hier herrschte nicht das Leben, sondern der akademische Schulbegriff.

Da kam Otto Wagner, er war der erste, der den Akademiegötzen stürzte. Das war seine erste befreiende Tat, als er die Länderbank baute. Anscheinend huldigte er einer freien Renaissance, er griff auf den Hof als den Zentralraum zurück, weil er den Lichteinfall für die geschlossene Gebäudegruppe brauchte, aber er trieb Historie und Gelehrsamkeit zum Tempel hinaus und rief das Leben herein. Der Hof bekam eine Glasdecke, zwischen den Säulen und Bogen der Arkaden baute er Schalter ein, aus der cour d'honneur war ein Kassenraum geworden, und statt der heute ganz unmöglichen prunkvollen Cortège drängt sich das geschäftseilige Publikum in den Zentralraum.

In der Idee ist die Vergangenheit besiegt, Gottfried Semper abgelöst, der neue Grundriß gefunden, der der Gegenwart dient. Mit Recht durfte Otto Wagner sagen, daß zwischen der Moderne und der Renaissance heute schon eine größere Kluft liegt als zwischen der Renaissance und der Antike.

Das war damals schon, als der Baukünstler äußerlich noch der „freien Renaissance" huldigte. In Wahrheit aber huldigte er der Forderung des Tages — dem Leben.

Von hier zur Postsparkassa ist verhältnismäßig nur ein kleiner Schritt. Das „Historische" fällt ab, die abstrakte Idee des neuen Grundrisses herrscht, sie verdichtet sich vermittels der technischen Hilfsmittel der Zeit nach außen zu neuen Monumentalformen, der führende Gedanke des Funktionellen hat gesiegt.

Das Nüchterne, Praktische, Zweckmäßige tritt klar in die Erscheinung und ist dabei nicht ohne ästhetische Schönheit, was auf der Fähigkeit des Meisters beruht, das Wahre harmonisch zu gestalten.

Seltsam klar und durchsichtig wirkt das Innere, vor allem der Parteienraum, vornehmlich durch die Abwesenheit von allem Unnützen, wobei ich unter dieses Unnütze alle Stilmotive zähle, seien sie historisch oder modern.

Die neuen Techniken, neuen Konstruktionen, neuen Baustoffe erhöhen dieses Gefühl des Gelenkigen, Funktionellen, Organischen, fast Skelettartigen, Entmaterialisierten, Abstrakten.

Freilich hat man auch vor der äußeren Gesamterscheinung mehr den Eindruck von Abstraktionen als Bauplastischem, mehr vom Konstruierten als vom Baukünstlerischen, mehr vom Ideenhaften als vom Gestaltvollen. Die konventionellen allegorischen Figuren über dem Dachgesims können an diesem Eindruck nichts ändern; sie sind eine dekorative Zutat, die man lieber entbehren möchte, weil sie nicht organisch mit dem Bauwerk zu tun haben und gerade darum Wagners Theorie widersprechen; sie sind also nichts weniger als modern, trotzdem sie mit Aluminium umkleidet sind, woraus erhellt, daß das Material allein noch nicht das Wesen der Moderne oder der Kunst überhaupt enthält.

Trotz dieser nebensächlichen Mängel, die nur ganz untergeordnet in Betracht kommen, und trotz der nicht eigentlich baumäßigen Wirkung der Aluminiumknöpfe und Marmorplatten, die das Bauwerk umkleiden, was ich nur nebenher erwähne und als ziemlich unwichtig bezeichne, ist das Ganze doch ein echtes und rechtes Kind dieser utilitären Zeit und kann als der erste große, monumentale und schönheitsmäßige Ausdruck dieses Zeitgeistes angesehen werden. Der Kaiser fand das rechte Wort, als er bei einem Blick in den Kassensaal sagte: „Merkwürdig, wie gut die Menschen hineinpassen —“

Restlos drückt er die auf Nützlichkeiten und praktische Interessen gerichteten Ideale unserer Gegenwart aus.

Es ist eine erschreckende Wahrheit daran, von keiner Lüge verdunkelt, aber dieses Wahre ist zugleich auch das Schöne, das nur der harmonische Geist des Künstlers geben kann.

Detail des Hauptportals der Kirche am Steinhof bei Wien
1906

Wenn ich die Geschichte unserer Stadt und ihrer Wandlungen an dem Baubild zeigen soll, so kann ich an drei Denkmälern den Inbegriff der gewaltigsten Mächte, die das Werden bestimmten, aufweisen: den Stephansdom, die barocke Dreifaltigkeitssäule am Graben und die Postsparkassa.

Leider haben wir nicht sehr viel verwirklichte Schöpfungen in unserer Stadt, aber wenn wir nichts hätten als dieses eine Werk, so würde es restlos für ihn zeugen und für die innere Struktur unserer Zeit, die er so großartig symbolisch zum Ausdruck gebracht hat, nicht nur in dem, was es positiv enthält, sondern auch in den scheinbaren Fehlern, in dem Unbildhaften, Abstraktwirkenden, Intellektuellgeschöpften.

* * *

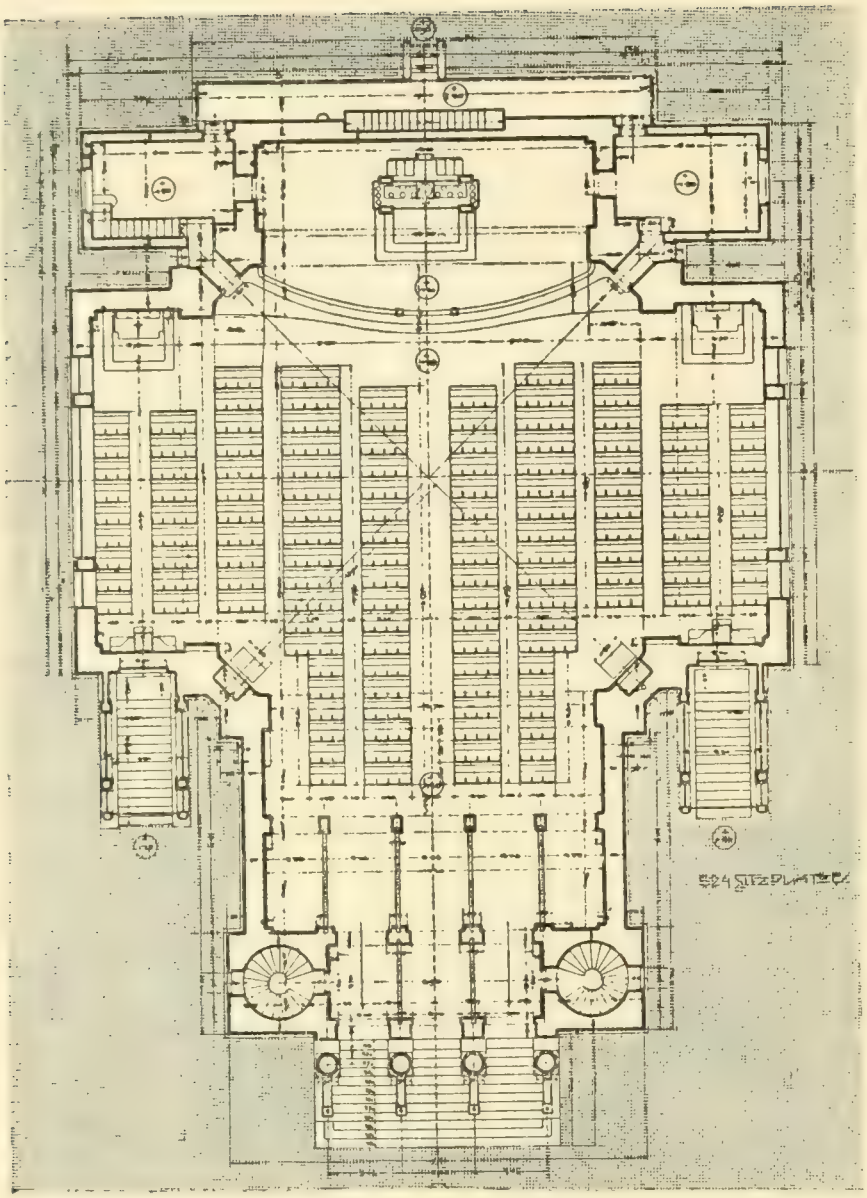
Die Kirche am Steinhof ist ein anderes Beispiel dieser Art. Ein Gegenpol zu dem Geist der Vergangenheit, der sich im religiösen Leben Wiens am mächtigsten in der Stephanskirche offenbart. Nichts weniger will Otto Wagner als „eine Kirche für Menschen von heute" bauen. „Unsere archäologischen Baukünstler können das nicht", sagt er nicht mit Unrecht.

Als praktischer Idealist geht er von der richtigen Anschauung aus, daß unsere jetzigen Kirchen so vergangen und unzeitgemäß aussehen; daß man sofort auf eine Menge Zivilisiertes verzichten und sich gleichsam plötzlich die heutige Lebensweise abgewöhnen muß, wenn man eintritt; dagegen würde es der Andacht nur förderlich sein, wenn auch im Gotteshaus unsere gewohnten Lebensbedingungen erfüllt werden, was aber nur die moderne Kirche kann.

In seiner Synagoge für Budapest, in seinem Kirchenbau für Essegg, in seinem Konkurrenzprojekt für den Berliner Dom, die insgesamt den früheren Jahrzehnten angehören, hat er sich bereits mit den Grundfragen des modernen Kirchenbaues auseinandergesetzt.

Daraus zieht der Rationalist jetzt die praktischen Schlußfolgerungen.

Die akustischen und optischen Forderungen in bezug auf Altar und Kanzel, beziehungsweise der allseitigen Sichtbarkeit, die Möglichkeit der Ventilierung und Beheizung, die genügende Belichtung, lauter pro-



GRUNDRISS DER KIRCHE AM STEINHOF, 1906
PARTERRE

fane Rücksichten, die den Grundriß betreffen und heute keineswegs mehr außer acht gelassen werden dürfen.

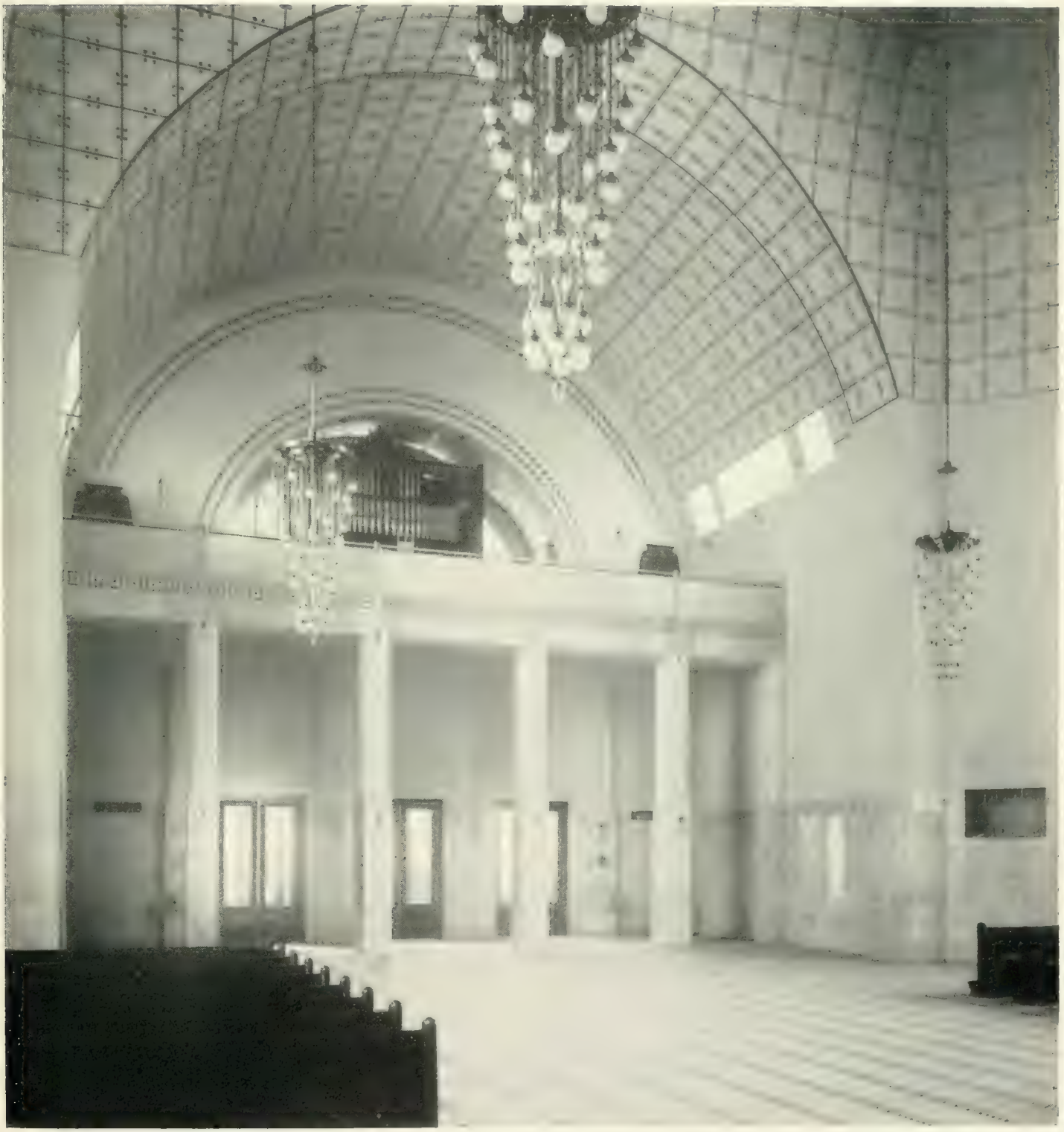
Von diesen und hundert anderen praktischen Forderungen ausgehend, gelangt der Künstler zu einem Raumgebilde, das hehr genug ist, um zur Andacht zu zwingen; wer glaubt, daß das mystisch-religiöse Moment in uns von dem Halbdunkel schlecht ventilierter, feuchtkalter Kirchenräume genährt wird, ist durch Wagners Bau glänzend widerlegt. Ein gemütvolles Gotteshaus ist entstanden, wo die symbolischen Werke der Kunst und der Malerei ungehemmt ihre erhebende Wirkung ausstrahlen können, eine selige Heiterkeit strömt auf den Besucher ein und leitet ihn zu einer Andacht, die mehr von der Freude als von der Furcht weiß.

Auf den Hängen des Wiener Waldes, mit dem umfassenden Blick auf Wien, ist das Werk entstanden. Dort ist eine weiße Stadt gebaut worden, die sogenannte Heil- und Pflege-Anstalt, die leider nicht von Wagners Geist geleitet wurde. Man hat ihn mehr schlecht als recht kopiert. Aber die Kirche ist von ihm — sie ist ein neues Wahrzeichen der Stadt am

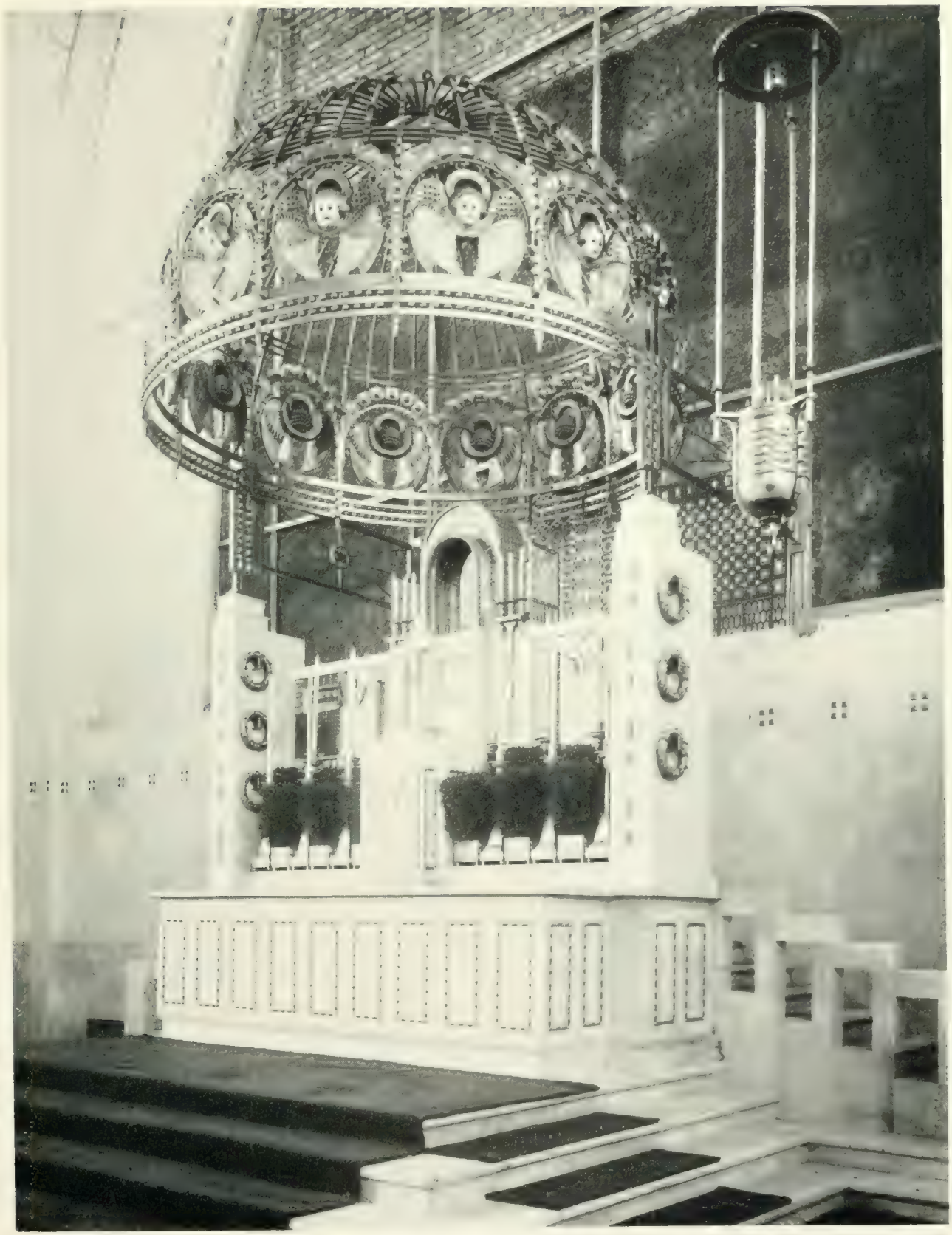
Kirche der Landesheil- und Pflegeanstalt am Steinhof Wien

gesamtbild 1906

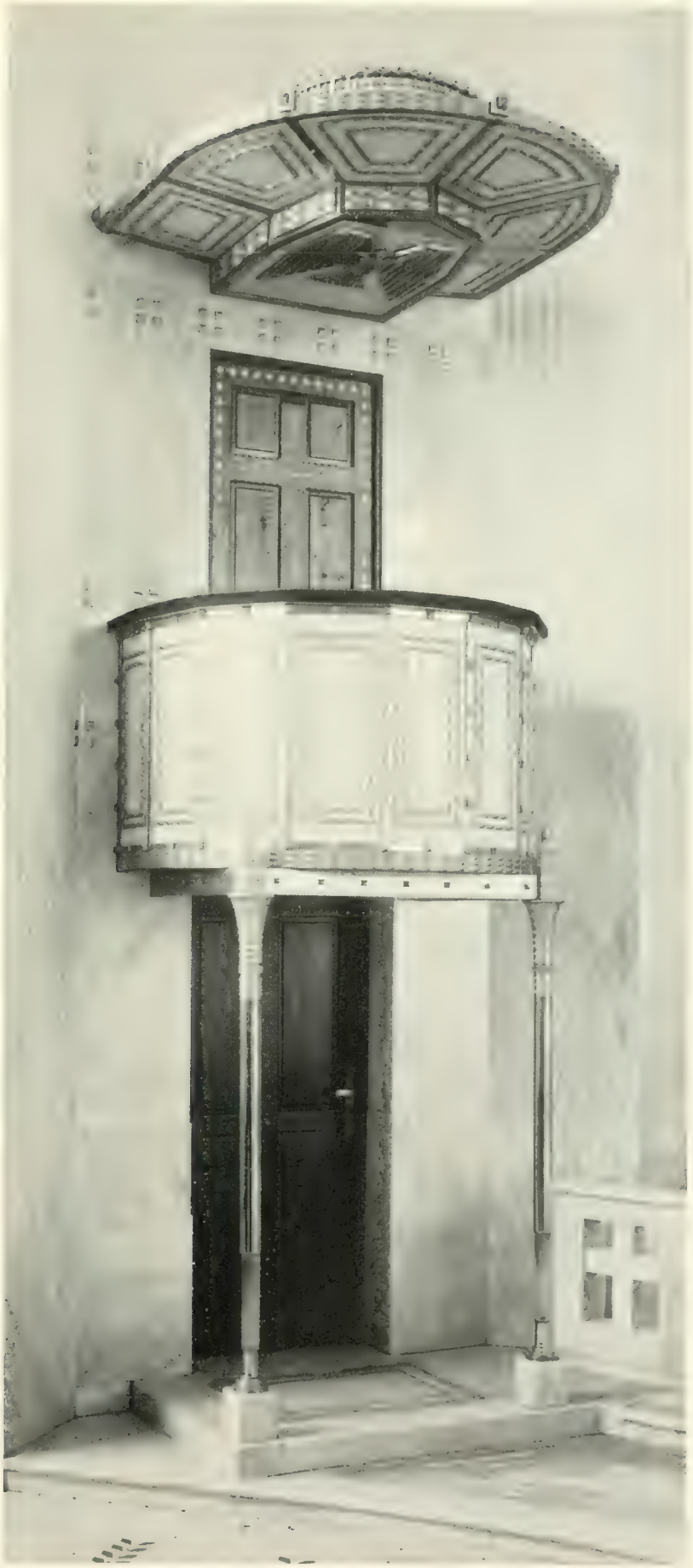
Kuppel und Turmbekrönung der Kirche am Steinhof bei Wien
1906



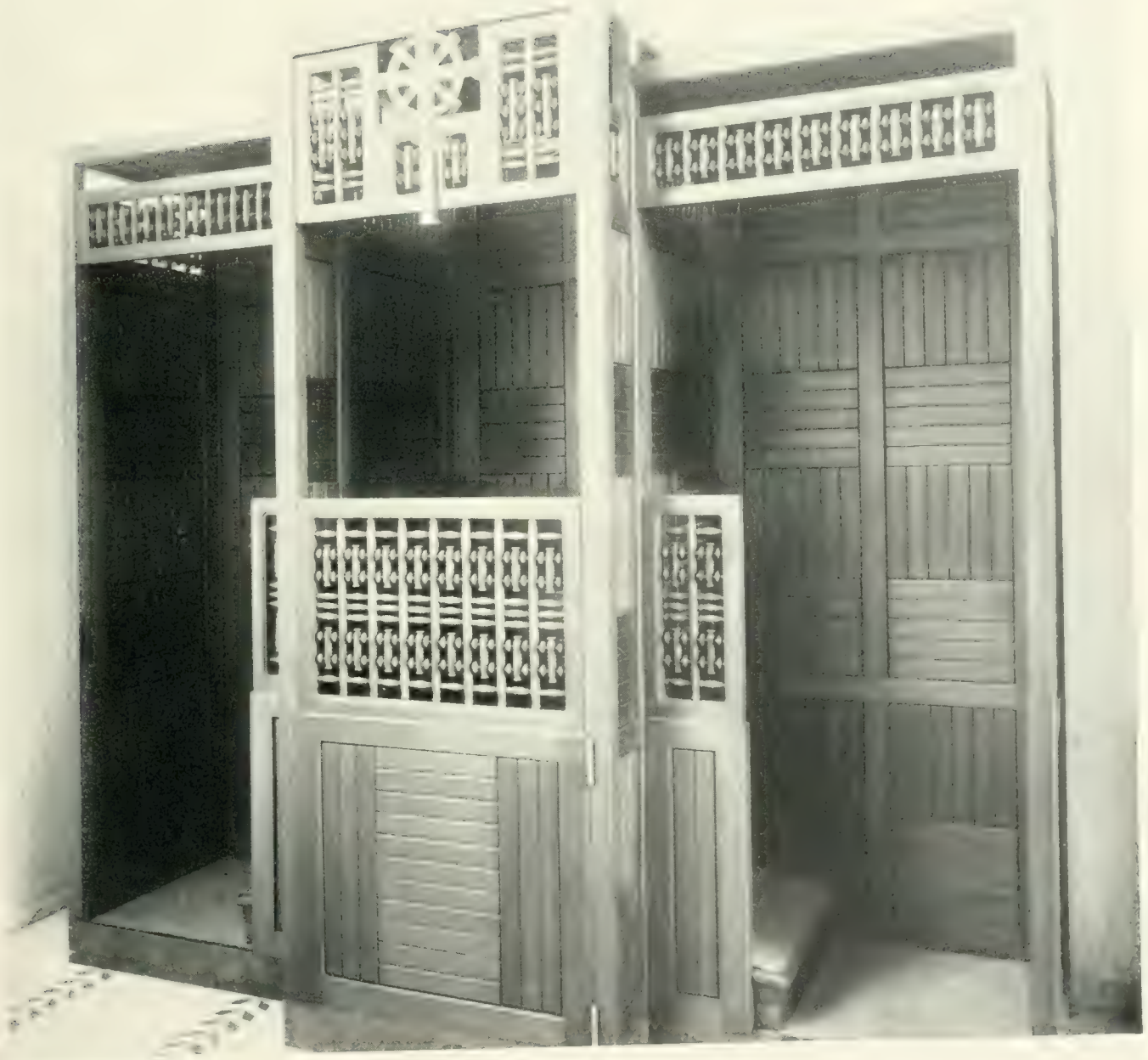
EINGANG DER KIRCHE AM STEINHOF MIT DEM EMPORE
WÄNDE VERKLEIDET MIT MARMOR UND MOSAIK, DECKE AUS LEICHTEN PLATTEN IN SICHTBAREM VERGOLDETEN WINKELEISENNETZ
1906



Hochaltar, Kirche am Steinhof bei Wien
1906

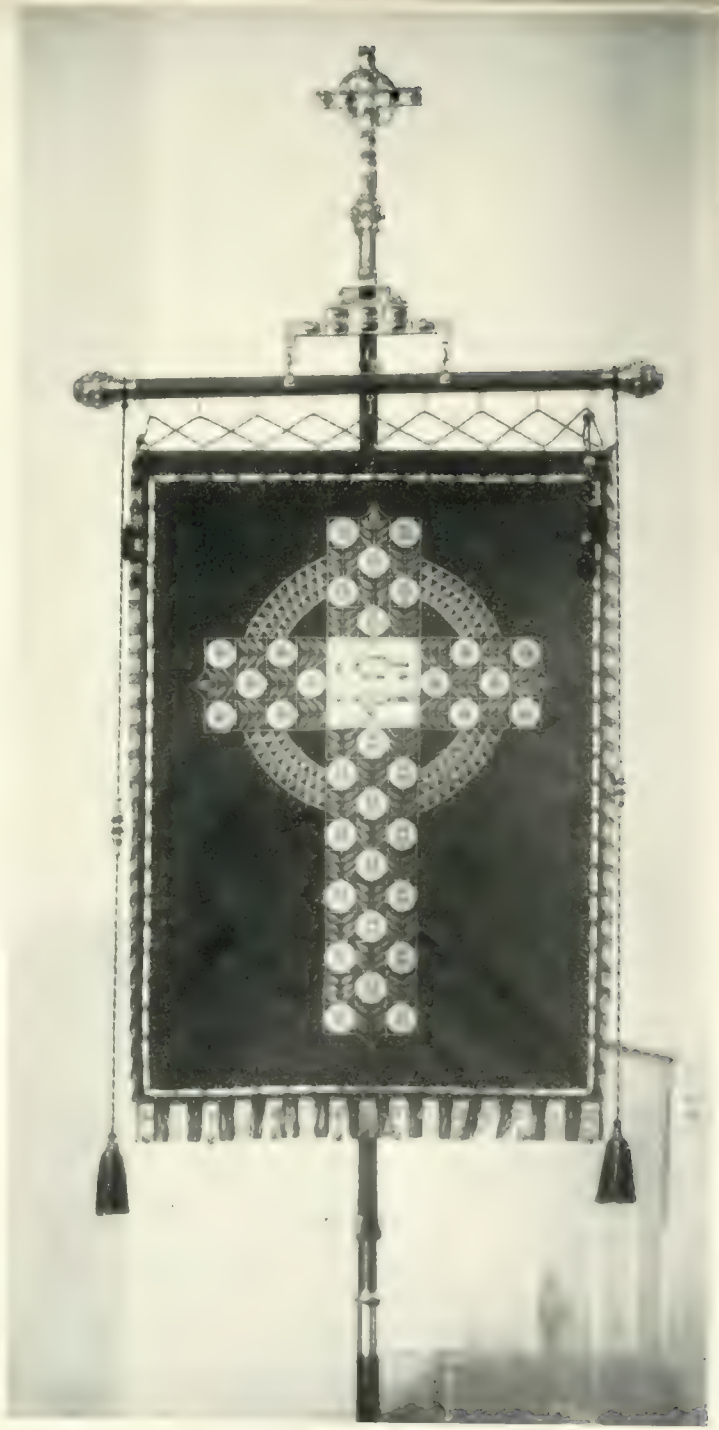


Kanzel in der Kirche am Steinhof
bei Wien. 1906



Beichtstuhl in der Kirche am Steinhof bei Wien. 1906

Klingel in der Kirche am Steinhof
bei Wien
1906



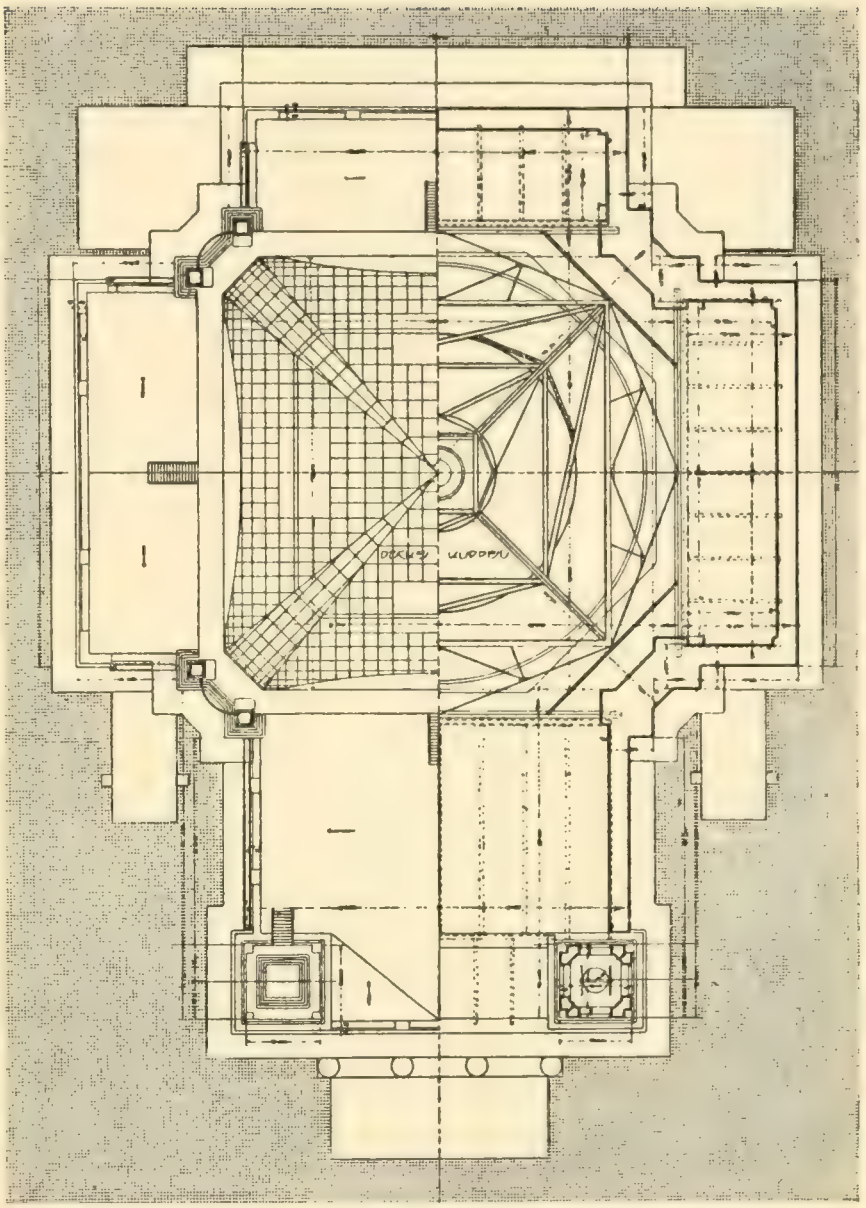
Kirchenfahne für die Kirche am
Steinhof bei Wien
1906

Leuchter am Altar der Kirche am Steinhof Wien
1906

Monstranze der Kirche am Steinhof bei Wien
1906

westlichen Eingang vom Wiental her, genau so wie das Nadelwehr ein Wahrzeichen nach dem Donautal hin ist.

Von allen Höhen rings um die Stadt, kann man die goldene Kuppel auf dem grünen Rahmen aufleuchten sehen. Sie ist von palladianischer Schönheit, aber sie ist unverkennbar modernen Geistes; sie ist von einem ehernen Ring zusammengehalten, entbehrt darum des Seitenschubes und der dadurch nötigen Widerlager; sie ist ein Kind des heutigen Konstruktionsgedankens und konnte zu keiner anderen Zeit in dieser Form entstehen als in der heutigen.



GRUNDRISS DER KIRCHE AM STEINHOF, 1906
KUPPEL

Theoretisch wird ja immer viel gegen das Prinzip einer solchen heutigen Kirche eingewendet; die Theoretiker beweisen einwandfrei ihre Unmöglichkeit. Wer aber einmal das stimmungsvolle Gotteshaus betreten hat, an dessen Ausstattung nur moderne Künstler mitgewirkt haben, wie Luksch, Moser, Eder u. v.a., ist ergriffen von der befreienden Wirkung auf das Gemüt und wünscht alle Theoretiker zum Teufel.

Am eifrigsten haben die Kirchengelehrten dagegen räsoniert und den Versuch einer Modernisierung vom theologischen und liturgischen Stand-

punkt aus als Unmöglichkeit erklärt, wobei aber geflissentlich übersehen wurde, daß auch die Gotteshäuser den Wandel der Zeiten mitmachen mußten und mithin den Wandel der Formen bestätigten, von den Basiliken und gotischen Kathedralen bis zu den Domen der Renaissance und Barockzeit, womit freilich die Entwicklung erstarrt.

Der erste erfolgreiche Versuch, die alte Kirche künstlerisch dem modernen Leben anzupassen und mithin die psychischen Machtmittel unserer Zeit wieder in den Dienst des Glaubens zu stellen, ist von Otto Wagner unternommen worden. Aber die Kirchengewaltigen wußten ihm wenig Dank dafür. Als die Kirche bereits stand und nicht mehr wegzuleugnen war, ruhten die Gegner noch immer nicht, Stimmung gegen das Werk zu machen.

Doch allen diesen Anstrengungen zu Trotz, ließ sich der neue Erzbischof von Wien, Dr. Piffl, gelegentlich der Einweihung des Hochaltarbildes in einer spontanen Ansprache an Otto Wagner folgendermaßen vernehmen:

„Ich danke", sagte er, „ganz besonders für die Einladung, weil mir Gelegenheit geboten wurde, jenes kirchliche Monumentalwerk kennen zu lernen, über das ich so oft von unberufener Seite diskutieren gehört habe. Ich kann nur das eine sagen, daß ich, als ich die Kirche betrat, förmlich gepackt wurde von der Monumentalität des Baues; es überwältigte mich das Gefühl: das ist wirklich ein heiliger Ort, von dem gesagt wird: hier ziehe deine Schuhe aus, lasse alle weltlichen Gedanken draußen und wende dich zu jenen, für die dieses Gotteshaus bestimmt ist. Herr Hofrat, ich werde stets ein Verteidiger sein dieser Kirche, die so monumental wirkt, die von selbst spricht, die ein Gotteshaus ist!"

Es muß jeden wahren Kunstfreund mit Freude bewegen, wenn er hört, daß ein Mann wie der neue Erzbischof, nun einer der Ersten des Reiches, vordem Abt des Stiftes Klosterneuburg, der sein Leben unter der krönenden Kuppel des Fischer von Erlachschen Genius verlebte und in seiner Weltanschauung gewiß nur auf Tradition beruht, dem verkannten und tief gekränkten Baukünstler Schutz und Freundschaft anbietet.

* * *

Der Friedenspalast für den Haag ist unter den 28 großen Konkurrenzarbeiten Wagners am interessantesten, weil er den Künstler im Wettstreit mit den großen Architekten der Welt um eine internationale Aufgabe zeigt, und weil sich daran am deutlichsten der Vorsprung zeigen läßt, den Otto Wagner der gesamten heutigen Architektenschaft voraus hat.

Diese Überlegenheit konnte der Masse der urteilenden Gebildeten, Fachgenossen und Kunstfreunde nur deshalb verborgen bleiben, weil sie über Fassadenkünste und äußerliche Monumentaleffekte nicht zu den Wurzeln des Problems dringen konnten, von dem aus Wagner die Aufgabe erfaßte.

Um zu erkennen, daß Wagner nicht nur die interessanteste, sondern vor allem auch die beste Arbeit geliefert hatte, muß man sich wieder in den Grundriß versenken, gleichsam den geistigen Urkörper, aus dem sich die Schöpfung ins Sichtbare verdichtet.

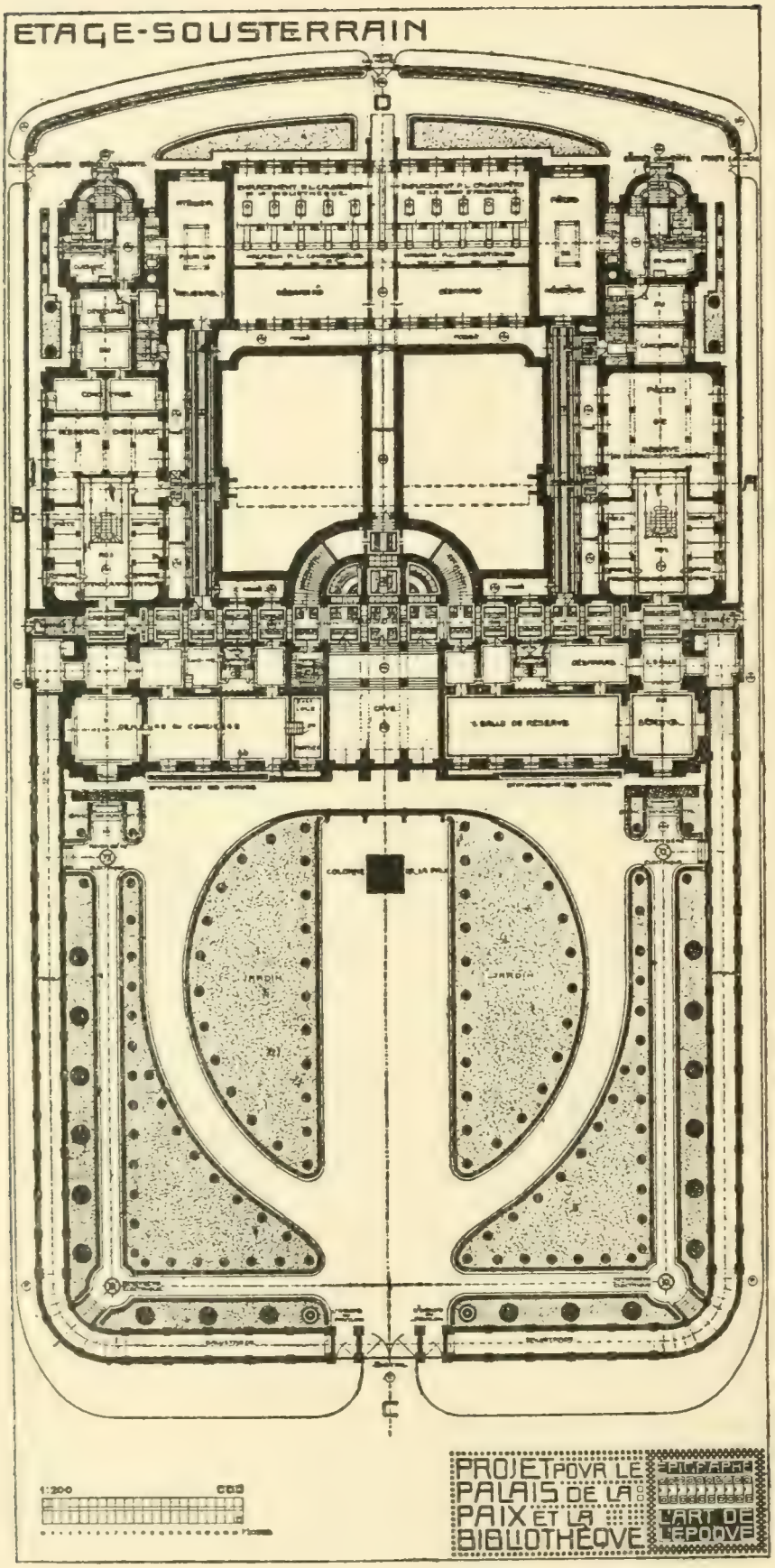
Der Preisausschreibung zufolge waren außer den Parteienräumen ein Doppelpaar von Verhandlungssälen mit je einer Ratskammer vorzusehen und außer den Bureaux und administrativen Räumen eine ziemlich weitläufige Bibliothek. Seiner internationalen Bedeutung gemäß, mußte eine gewisse Feierlichkeit und Monumentalität an dem Ganzen sein.

Es ist klar, daß keiner der Architekten der verführerischen Idee ausweichen konnte, das Bauwerk durch eine mächtige Kuppel auszuzeichnen.

Dabei ergibt sich aber das zweifelhafte Resultat, daß durch eine derartige mächtige Mittelkuppel entweder unwesentliche Bauteile ungebührlich ausgezeichnet werden, oder daß dem Kuppelbau zuliebe eine Zentralanlage mit Prachtstiege und dergleichen geschaffen wird, eine pompöse und zwecklose Festlichkeit, die die verlangten Haupträume des Bauwerkes wieder ins Hintertreffen rücken würden.

Damit wäre man glücklich zu dem überlebten französischen Grundriß zurückgekrebst. Just das, was zu vermeiden wäre.

Einer solchen Gefahr konnte Otto Wagner nicht unterliegen. Wie immer packt er den Kern der Sache an. Die Doppelforderung von zwei Verhandlungssälen mit ihren Ratskammern und Nebenräumen bedingt schon eine Zweiteilung der Anlage. Denn es geht nicht an, sowohl vom praktischen



als vom ästhetischen Standpunkt, diese beiden Brüder von Saalgruppen nebeneinander oder gar hintereinander anzuordnen. Sie sind ein Gleichwertiges und verlangen als Hauptsache des Hauses den Akzent, jeder für sich.

Somit ergibt sich für den Künstler die Notwendigkeit, beide Saalgruppen links und rechts als Flanken des Gebäudes anzuordnen, was schon aus dem weiteren Grunde notwendig ist, daß diese Säle starkes Seitenlicht brauchen und durch die zentrale Lage keineswegs so günstig belichtet werden könnten.

Mit dieser Position ist alles weitere gegeben; in der Vorderfront liegen nebst dem Vestibül und der Haupttreppe die Parteienräume, der Cour d'Arbitrage; die Flanken des Gebäudes nehmen je einen Verhand-

Wettbewerbs-Projekt für den Friedenspalast im Haag
vorderfront und rechter seitenflügel mit beratungszimmer, schiedsgericht
und völkerparlament. 1906

lungssaal (Salle de Justice) auf, denen als Kopfende nach der Vorderfront je eine Ratskammer (Salle de Conseil) vorgelagert ist, das Sanktuarium, in dem der Schiedsspruch gefällt und der Ratsversammlung im Salle de Justice verkündet wird.

Es ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit, daß diese Ratskammern links und rechts an der Vorderfront als das Allerheiligste baukünstlerisch betonten, indem es je als selbständiges Bauglied behandelt und von goldenen Kuppeln überhöht wird.

Mit Fanfaren und Posaunen wird der Frieden von je einer dieser beiden Ratskammern in die Welt geschmettert; das außen durch Kuppeln, Plastiken und monumental bewegte Bekrönungen, Aufbauten, Sockel- und Pfeilerstellungen symbolisch und allegorisch zum Ausdruck zu bringen, das kann nur ein solcher Phantasiemensch wie Wagner, der den nüchtern errechneten Realitäten zu solchen schwelgerischen, ich möchte sagen cäsarenhaften Triumphgebärden zu verhelfen weiß, wie nur irgendein Renaissancekünstler.

Also keinen toten Zentralraum und keine unwahrscheinliche Zentralkuppel mehr! Als einzige, weithin sichtbare Erhebung ragt die Siegessäule, die vor dem Gebäude im Haag stehen soll, hoch empor, als Gruß an die Ferne.

Künstlerisch gesiegt hat Wagners Projekt, aber den Auftrag hat er nicht erhalten. Mit dieser Ehre wurde ein Projekt des französischen Architekten Cordonnier bedacht, das ganz im Geiste der Ecole des Beaux-Arts mit dem französischen Grundriß gehalten ist. Alles Überlebte, Veraltete, den modernen Konstruktionsprinzipien und Funktionsbedürfnissen Widersprechende ist hier noch einmal aufgewärmt, tragikomischerweise in Verbindung mit der modernen Idee des Friedenspalastes; die mächtige Mittelkuppel, unter der nichts Wesentliches liegt als die inhaltslose Feierlichkeit einer cour d'honneur mit Prachtstiegen, über die niemand geht, als die unscheinbaren Beamten, die oben nur ihre Bureaus finden; ein Zentralraum, der nichts weiter ist, als ein zweites monumentales Vestibül — wozu? Und die Haupträume? Aus der großartigen Aufmachung monumentaler Nichtigkeit ergibt sich wieder das Zerrbild einer lebensfremden Architektur, die Otto Wagner zum Überwinder hatte.

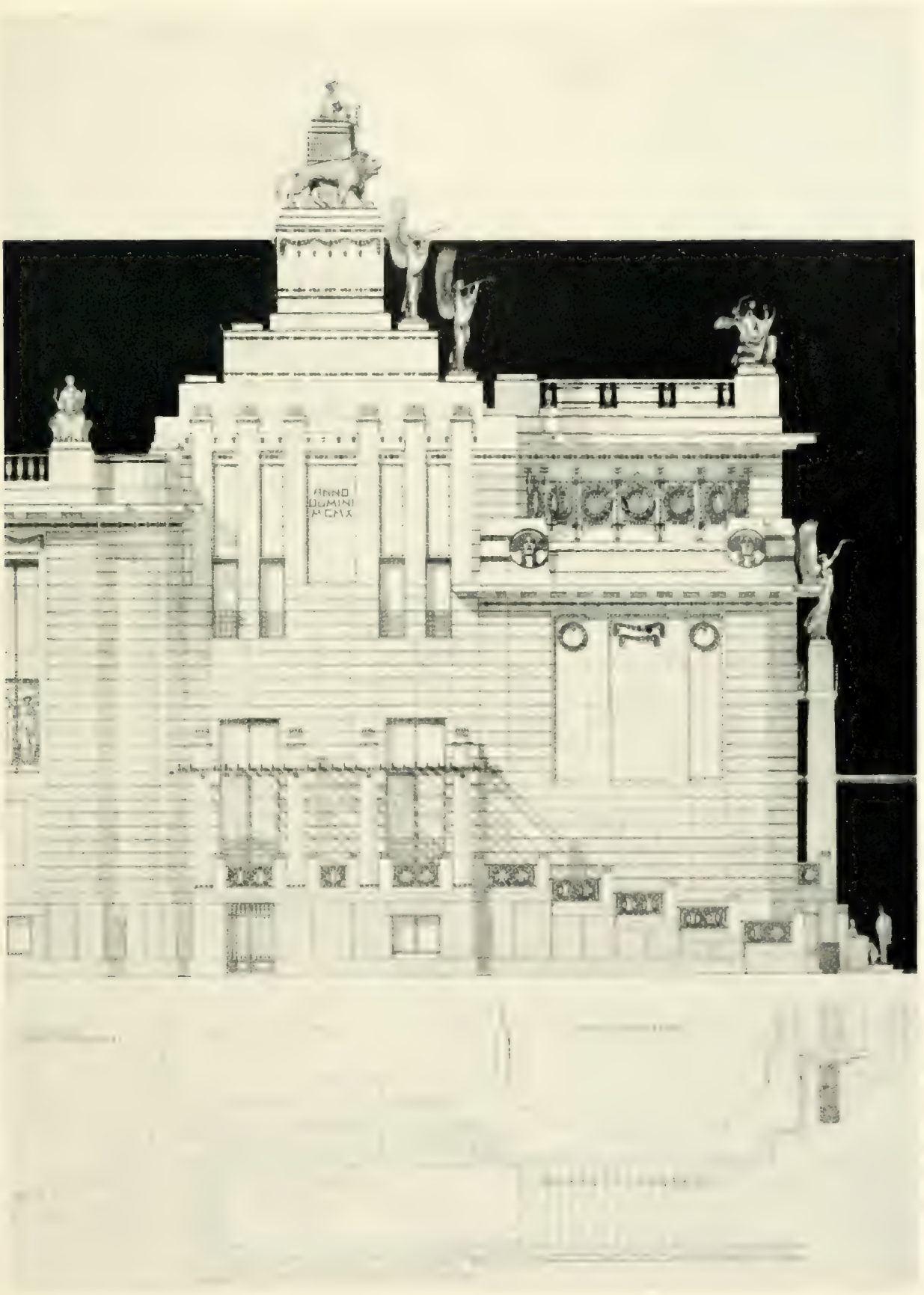
Was konnte die Preisrichter zu dieser unsachlichen Entscheidung bewegen? Wenn es nicht politische Gründe waren, dann war es die Phrase von der lokalen Anpassung: das ausgeführte Projekt bediente sich der Formensprache der holländischen Backsteinrenaissance — ein Grund, der die sofortige Ausschließung des Projektes hätte zur Folge haben müssen. Aber die Preisrichter konnten an Heimatkunst und dergleichen denken und waren sofort dafür eingenommen: ein eklatanter Beweis, wie oberflächlich und äußerlich Architektur beurteilt wird, selbst von Fachautoritäten, die leider auch die Archäologenbrille auf der Nase sitzen haben.

Was hat eine Stiftung des Amerikaners Carnegie zu internationalen Zwecken mit holländischer Lokalüberlieferung zu tun? Der Friedenspalast steht auf der Völkerstraße nach Scheveningen, fern von der Stadt, von Gärten umschlossen. Also kann nicht einmal das lokale Baubild von den Haag, der obendrein internationalsten Stadt Hollands, ins Treffen geführt werden. Wo ist die Logik?

Es muß gleich gesagt werden: die prunkhafte Verkleidung des Wagnerschen Werkes durch Marmor, Glasmosaik, vergoldete Metallornamente und ähnlichen ihm angehängten Prunk hat verstimmend gewirkt. Was eben leider wieder ein Beweis ist, wie äußerlich Architekturschöpfungen angesehen werden. Auf den Grundriß hätte man es ansehen müssen, die nicht oft genug zu betonende Wahrheit.

Ich möchte der Überladung nicht das Wort reden, aber bis zu einem gewissen Grad kann man Wagner recht geben, wenn er für die internationale Idee des Bauwerkes die äußerliche Prunkentfaltung und Fournierung als angemessen betrachtet und sie sogar als ein zulässiges Charakteristikum betont. Er sagt sich, nicht ganz mit Unrecht, daß der hier gastierende Allerweltsgeschmack eine blendende Eleganz erwartet, spiegelnde Marmorwände, gewichstes Parkett, materialkostbare Ornamentik und gemeinverständliche, zu allen sprechende Symbolik.

Andererseits ist es wieder zu verstehen, daß der puritanische Geist der nordischen Schule sich der von Semper gepredigten Bekleidungstheorie gegenüber ablehnend verhält, vielleicht aus den zwingenden Gründen, die im Klima liegen. Hier in dem feuchten Norden hat nur der rauhe Stein



II. Studie zur Architektur des Haager Friedenspalastes
seitenansicht des vorderen linken flügels. 1907

II. Studie zur Architektur des Haager Friedenspalastes
vorderansicht des linken flügels

Bestand, und es ist nicht abzusehen, wie rasch die spiegelnde, marmorne Bekleidung des Gebäudes erblinden und verwittern würde. Sie verlangt nach einem attischen Himmel, dort hat sie Semper gesucht, aber Otto Wagner kann ihr bei aller Kunst nicht die Sonne des Südens dazu geben. Ganz abgesehen davon, daß die Waschbarkeit, die ewige Neuheit und der unveränderliche Glanz (selbst wenn er unveränderlich bliebe!) keine künstlerische Notwendigkeit ist.

Immerhin ist Otto Wagner zugute zu halten, daß im Entwurf immer des Guten mehr getan werden muß, als unbedingt nötig ist, und daß bei der Ausführung die entscheidenden, praktischen Vereinfachungen und Verbesserungen sich von selbst aufdrängen.

Nie aber darf vergessen werden, daß diese formalen Fragen ganz auf dem Nebentisch liegen, angesichts der entscheidenden Bedeutung des Grundrisses, auf den nichts weniger als alles ankommt. Wenn hier alles in Ordnung ist, gibt es über dieses Äußere eine Verständigung mit dem Künstler, die immer zum Ziel führt.

Das stolze und edle Bild des Wagnerschen Entwurfes hat übrigens schon durch seinen äußeren Aspekt nicht geringe Bewunderung in der Fachwelt erregt. Sogar die englische Presse hat es anerkannt, was viel sagen will, weil der Engländer im allgemeinen alles verwirft, was nicht englisch ist. Obendrein war kein Preis nach England gekommen. Es wurde aber einmütig hervorgehoben, daß von allen prämiierten Projekten jenes von Otto Wagner das originellste und interessanteste war, wenngleich man sich mit der Marmorverkleidung nicht einverstanden erklären konnte. Es wurde als Notbehelf bezeichnet, der kaum monumental bezeichnet zu werden verdiente. Der puritanische Geist verlangte für die Monumentalität des Baues, und vielleicht nicht ohne Hinblick auf das nordische Klima, eine Quaderkonstruktion und als einzigen Behelf eine sparsame Verwendung von Ziegeln. Man konnte kein rechtes Vertrauen in die Dauerhaftigkeit der Marmorverkleidung aufbringen, aber man sagte sich gleichzeitig, daß diese Verkleidung durchaus keine Unerläßlichkeit in dem Projekt Wagners sei und daß ihm von allen Projekten der Vorzug gegeben werden müsse. Damit ist meines Erachtens das Richtige getroffen.

In der Geschichte von der Entdeckung des neuen Grundrisses ist Otto Wagners Friedenspalast jedoch eines der glanzvollsten Kapitel. Hier ist eine Idee verkörpert, die ebenso wie seine Postsparkassa und früher noch, wie sein Grundriß zur Länderbank, geeignet ist, ein Licht über den ganzen Erdball zu verbreiten.

Ideen, die einen speziellen Ausdruck für das Leben, für die Gegenwart und für neue Konstruktionen suchen — und im Prinzip auch finden.

* * *

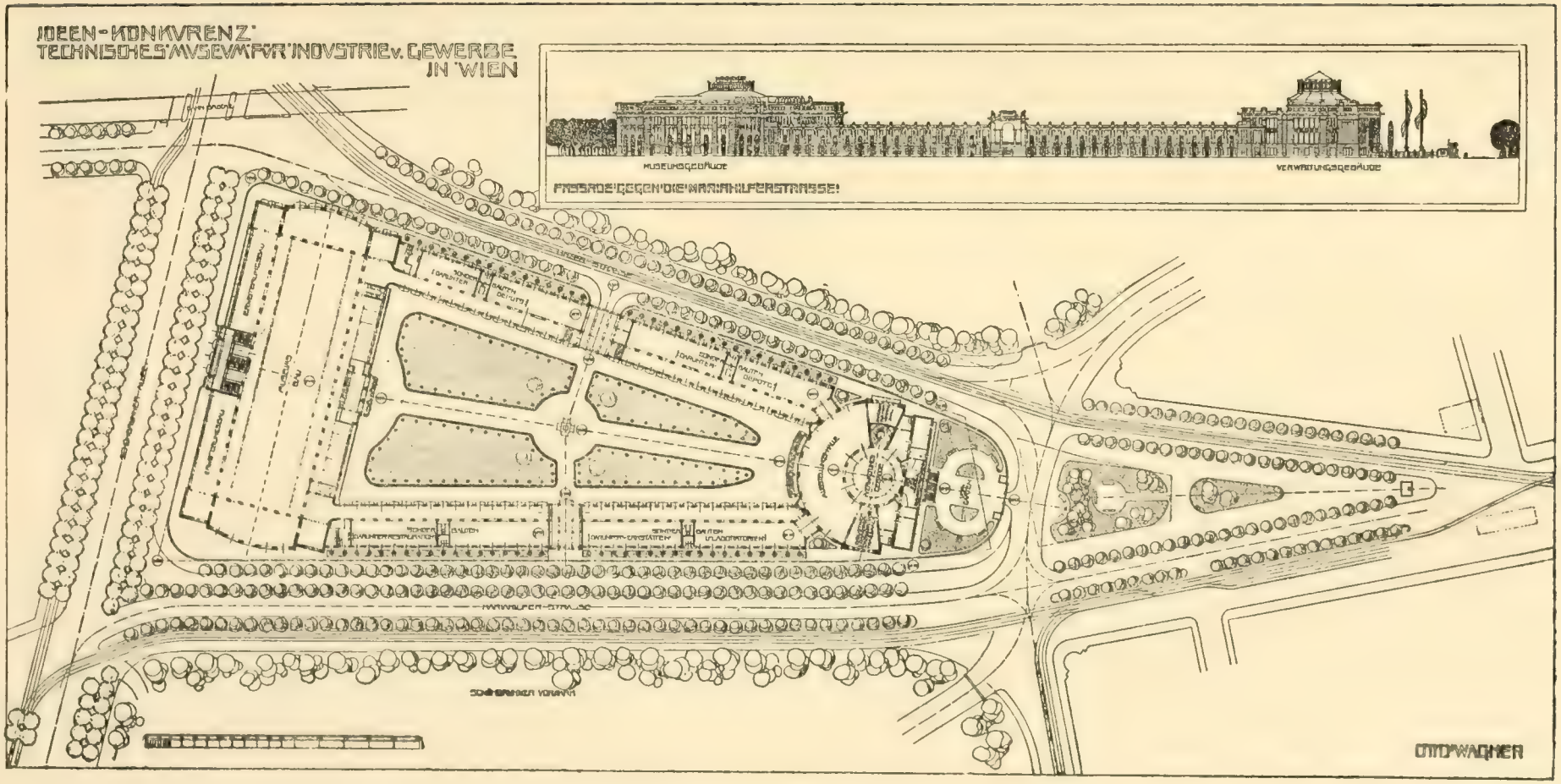
Ein technisches Museum für Industrie und Gewerbe soll in Wien gebaut werden.

Der Bauplatz liegt in unmittelbarer Nähe zum Schönbrunner Schloß, von diesem nur durch einen Vorpark getrennt, auf den sogenannten Spitzacker-Gründen, einem unregelmäßigen spitzwinkeligen Dreieck, dessen Spitze an der Linzer Straße nach der Stadt weist und daher den natürlichen Kulminations- und Zugangspunkt und somit Haupteingang des künftigen Museums bilden sollte.

Die Nähe des Schönbrunner Schlosses zwingt zu gewissen Rücksichten in ästhetisch formaler Beziehung. Äußerste Schlichtheit ist dem neuen Bauwerk auferlegt, eine architektonische Unterordnung, die ihre künstlerische Ausdrucksfähigkeit, vor allem in der Schönheit der Proportionen, der Massenverteilung, der funktionellen organischen Gliederung suchen muß, lauter Eigentümlichkeiten, die ihre Wurzel in dem richtig erfaßten Grundriß haben, oder nicht sind, wenn dieser nicht ist.

Für den Grundriß sind hier wieder folgende Orientierungen gegeben: übersichtliche Musealanordnung, Labilität der Aufstellungsmöglichkeit, Lage, Zugang, Verkehr, Nachbarschaft, und vor allem der Gebäudeinhalt, der das Modernste vom Modernen darstellt: Technik und Ingenieurwesen, dem der Rationalismus des Nutzstils als baukünstlerisches Charakteristikum besonders entspricht.

Wieder ist Otto Wagner der einzige, der die Aufgabe vom Grundriß aus folgerichtig anpackt.



IDEEN-KONKURRENZ: TECHNISCHES MUSEUM FÜR INDUSTRIE UND GEWERBE IN WIEN

Er erwägt: das Verwaltungsgebäude mit den Sitzungs- und Vortragssälen ist der repräsentative und künstlerisch zu betonende Teil, also hat er den Kopf der Anlage zu bilden und ist an die, der Stadt zugekehrten Spitze des unregelmäßigen, von zwei Straßenzügen flankierten Baukonglomerats anzuordnen. Das Museum, der eigentliche Speicher der Objekte, ist somit nach rückwärts zu verlegen.

Die beiden nach rückwärts verlaufenden Museumsflügel bilden als geschlossene Anlage einen Museumshof, der den Straßenlärm ausschließt und für den Studienbetrieb des Museums die nötige Ruhe und Abgeschlossenheit herstellt. Den monumental am stärksten betonten Abschluß dieser Anlage nach rückwärts bildet sodann das eigentliche Museumsgebäude. Es ist mit dem die Tête bildenden Direktorialgebäude mittels den zweien in der Längsachse verlaufenden Galerien, die den Museumshof umschließen, verbunden und bildet an der rückwärtigen Schmalseite den Abschluß dieses Hofes.

Die radikale Neuheit, die Otto Wagner in diesem Hauptbau versucht hat, besteht in dem Einraum. Also keine Aufeinanderfolge von Sälen (Saalbau), sondern eine auf Pfeilern ruhende Riesenhalle.

Nur dieser Einraum gestattet die gewünschte Variabilität des Ausstellungssystems. Hier kann man die Objekte jederzeit beliebig neu ordnen, ohne Schwierigkeiten bei der Entfernung und Neuinstallation zu haben.

Diese Bauform hat den ungeheuren Vorteil, daß sie für die oft so wünschenswerten malerischen Gruppierungen, für intime oder aber auch monumentale Wirkungen alle beliebigen und leicht wieder zu verändernden Einbauten gestattet und somit die höchste Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Ausstellungsabsichten besitzt. Das starre System des Saalbaues, das hier nur eine Kette von Schwierigkeiten und Verlegenheiten bereiten würde, ist mit dieser Bauform überwunden, die sich aus den modernen Konstruktionsweisen und neuen Baustoffen (Eisenbeton) ergeben hat.

So hat man hier einen weiteren Beweis der Wagnerschen Theorie, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und

Anschauungen eine Neubildung der bestehenden Formen erfordern. Es wäre noch hinzuzufügen, daß sie, richtig erfaßt, zur Entdeckung des neuen Grundrisses hinleiten und folglich die wichtigste Umwälzung in der Baukunst anbahnen.

Und nun folgt das Satyrspiel, die unleidliche Begleiterscheinung aller fruchtbaren umwälzenden Entdeckungen. Es geht darin Wagner nicht besser wie den Größten der Menschheit.

Kurz und gut: die Jury ist entschlossen, Wagners Projekt nicht aufkommen zu lassen. Noch manch andere gute Arbeit ist eingelaufen, aber sie findet ebensowenig Gnade vor den Augen der Preisrichter. Die vier schlechtesten Entwürfe werden auserkoren, darunter jenes einer Parteigröße, die den Bauauftrag erhält.

Eine protzige Architektur entsteht, die sich mit den Lumpen und Flicken vergangener Kunstgröße drapiert. Nicht ein Hauch des lebendigen, selbstbewußten Genius unserer Zeit, dem doch dieses Museum als Monument dienen sollte, ist an dem verlogenen Bauwerk zu spüren.

Nicht der Sinn für Kunst oder für die Eigenart unserer Zeit hat in dem Bauwerk gesiegt, sondern der Sinn für materielle Interessen, die eine Menschheitssache dem Parteizweck opfert.

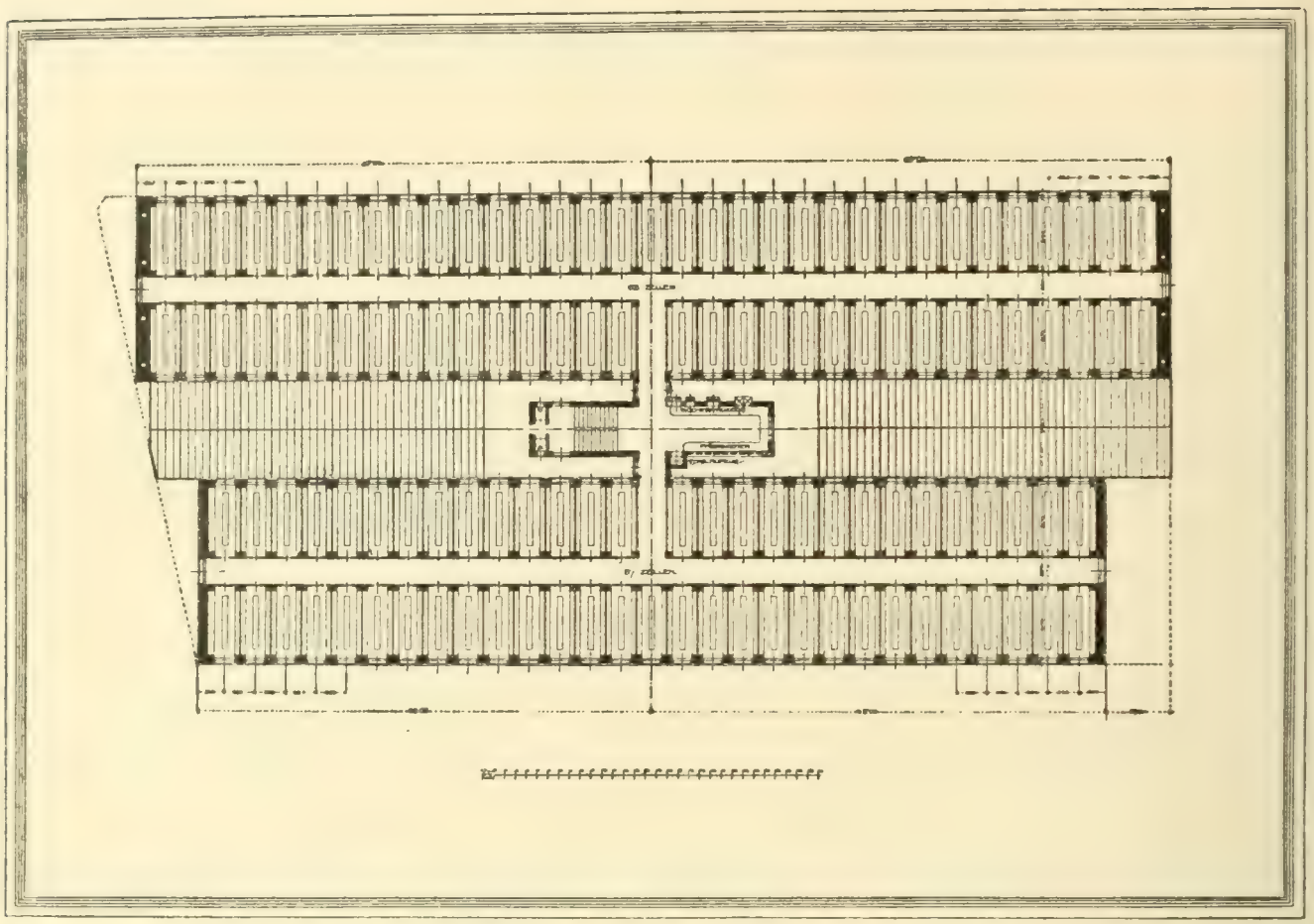
In diesem Geist hat die Jury gehandelt, die dem Willen der Gemeinde als Bauherrin entsprach.

Am Tage nach dem nichtswürdigen Preisrichterspruch hing ein Lorbeerkranz unter dem so schmählich verkannten Konkurrenzentwurf Otto Wagners. Eine anonyme Ehrung, mit der die Intelligenz Wiens einen Protest gegen die Vergewaltigung der Kunst erheben wollte.

Die Gemeinde mochte den Vorwurf und die Gefahr einer allgemeinen Entrüstung spüren, sie ließ durch ihre Funktionäre den Kranz entfernen. Erst auf das Begehren des Künstlers, der die Lorbeerspende als sein Eigentum forderte, kam der Kranz wieder zum Vorschein.

Das ist die traurige Komödie, die dem ernsten Kunstringen in Wien zurzeit beschieden ist.

* * *

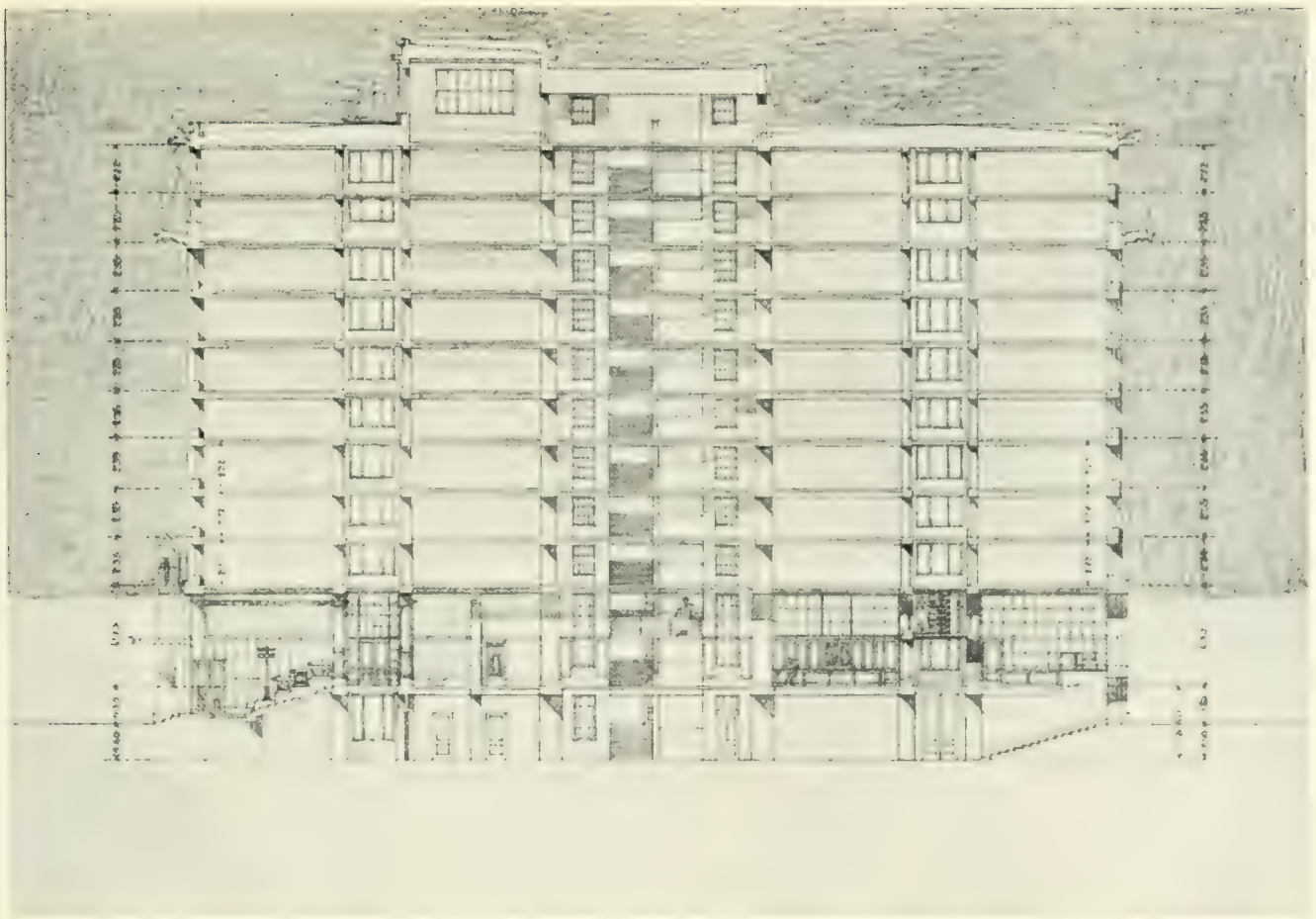


UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK WIEN / GRUNDRISS DER STOCKWERKE
BÜCHERMAGAZINE IN EINZELNE ABSCHLIESSBARE FEUERFESTE ZELLEN GETEILT

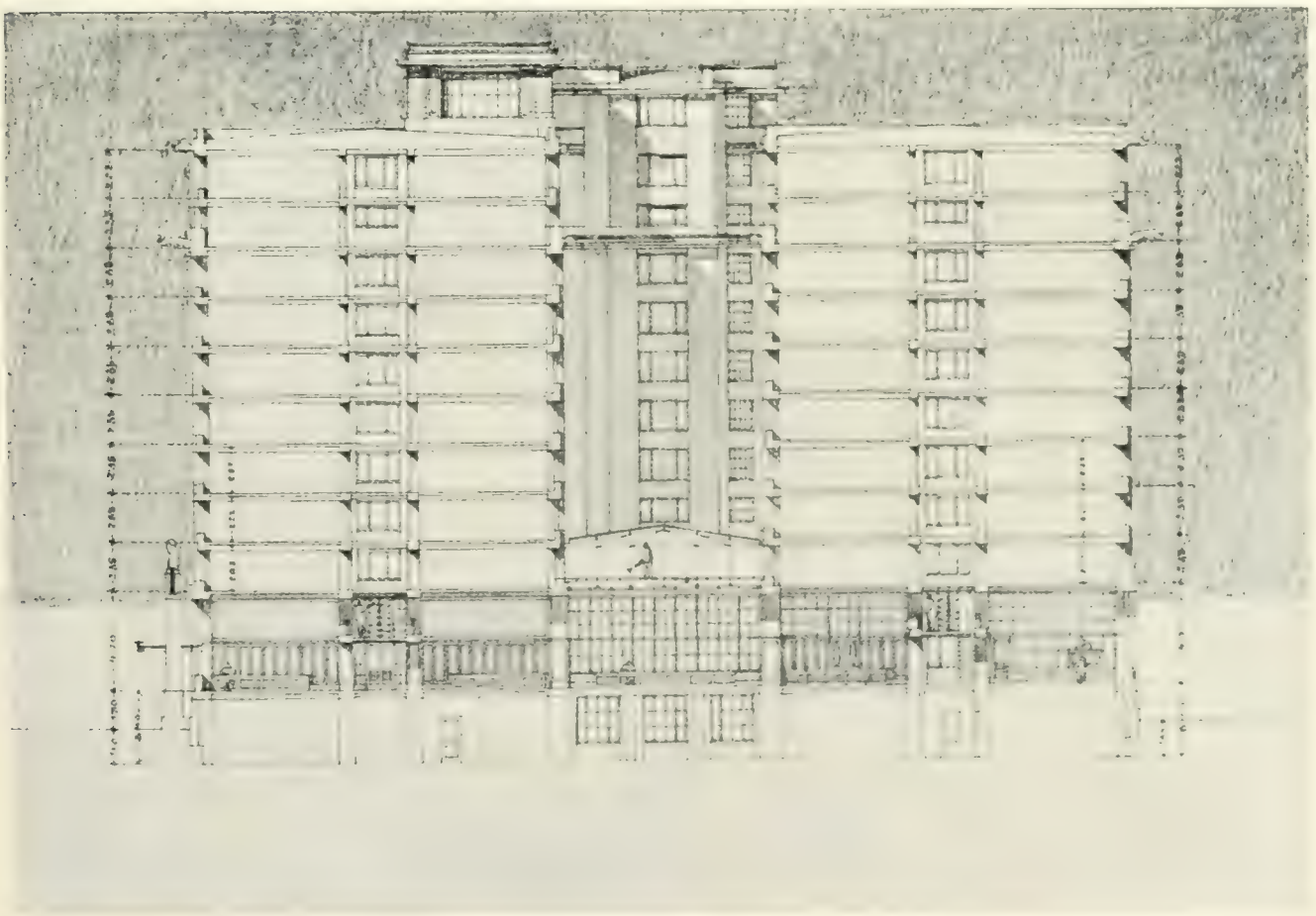
Das k. k. Reichskriegsministerium, dessen Wettbewerb ungefähr in dieselbe Zeit fiel, erlebte ein ähnliches Satyrvorspiel. Otto Wagner hatte ein geradezu unerreichtes ideales Projekt geliefert, es gehört mit zu den besten seiner Arbeiten, und zugleich hatte er aus zwingenden baukünstlerischen Gründen eine über das Bauprogramm hinausgehende Lösung versucht, zu der er nach eingeholten Informationen in bezug auf Situierung und Baulinie sich berechtigt glauben mußte. Jedenfalls ließ die Interpretation des Programms mehrere Deutungen zu, insbesonders aber die, daß es dem Künstler gewahrt bleiben müsse, in seinem Projekt bessere Ideen anzuregen, als das Programm im vorhinein zu umschreiben imstande ist.

Diese angebliche Nichteinhaltung des Programms wurde als Vorwand benützt, sein Projekt außer Wettbewerb zu setzen. Da man Wagnersche

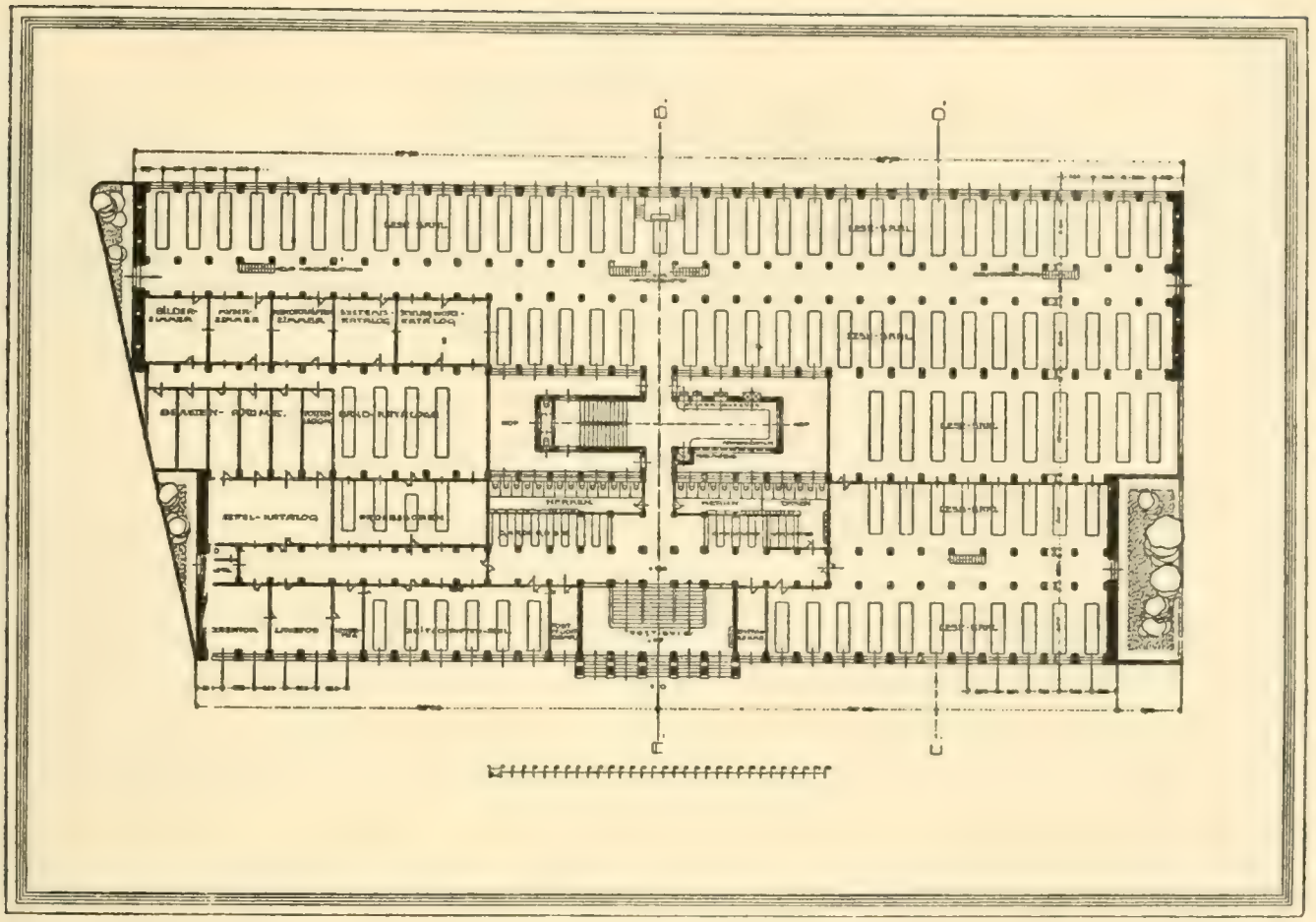
Entwurf für den Neubau einer Universitätsbibliothek in Wien (Reichsbibliothek). 1910



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK WIEN – REICHSBIBLIOTHEK
SCHNITT IN DER MITTELACHSE. 1910



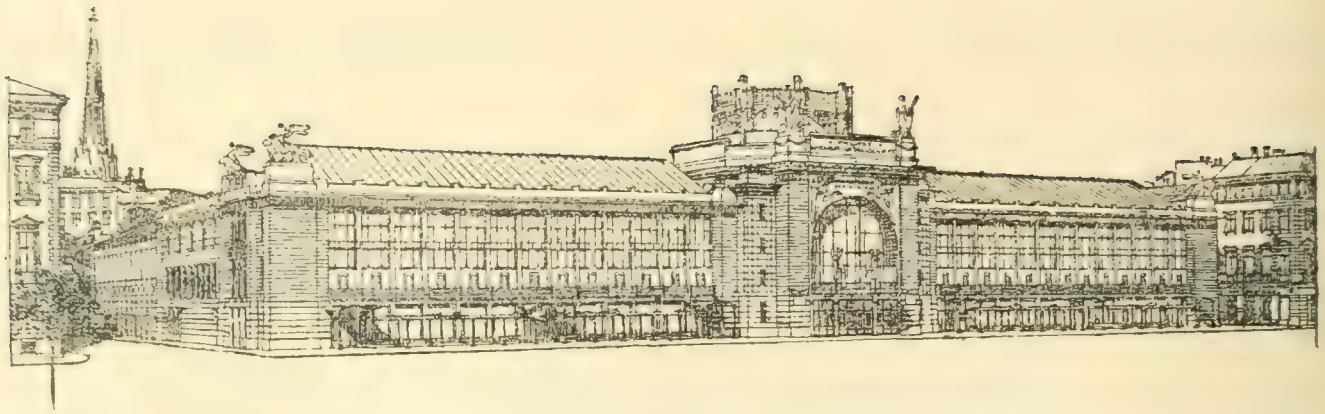
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK WIEN / REICHSBIBLIOTHEK
SCHNITT DURCH DIE LESESÄLE. 1910



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK WIEN
PARTERREGRUNDRISS MIT DEN LESESÄLEN

Konkurrenzen, auch wenn sie unter einem Kennwort eingereicht sind, schon an der höchst aparten und persönlichen Aufmachung erkennt, so war es leicht, von vornherein den einzigen gefährlichen Gegner auszumerzen, wenn es sich darum handelte, ein fait accompli zugunsten eines anderen Projektes zu schaffen, dem der Vorrang um jeden Preis gesichert werden mußte. So ging der schon mehrfach genannte Günstling als Sieger hervor und erhielt selbstverständlich auch die Ausführung. Heute bereits ist die öffentliche Meinung darüber klar, daß dieser flaue Abklatsch des Maria-Theresien-Stils ein Malheur für die Ringstraße ist, ganz zu schweigen von den geradezu katastrophalen Fehlgriffen im Grundriß und im inneren Ausbau.

Aber damals bei der Vergewaltigung des Projektes Wagner im Wettbewerb mochte doch einigen der beteiligten Faktoren das Gewissen schlagen.



PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / GESAMTANSICHT

Am Tage nach der Entscheidung erschien der kriegsministerielle Vertrauensmann und Bauleiter bei Otto Wagner mit der Erklärung, daß er die außerordentlichen künstlerischen Vorzüge nicht verkenne und den Entwurf für 3000 Kronen ankaufen wolle. Otto Wagner war einverstanden und verlangte außerdem die Rehabilitierung seines Projektes in der Öffentlichkeit und bei Besichtigung der Entwürfe durch den Erzherzog.

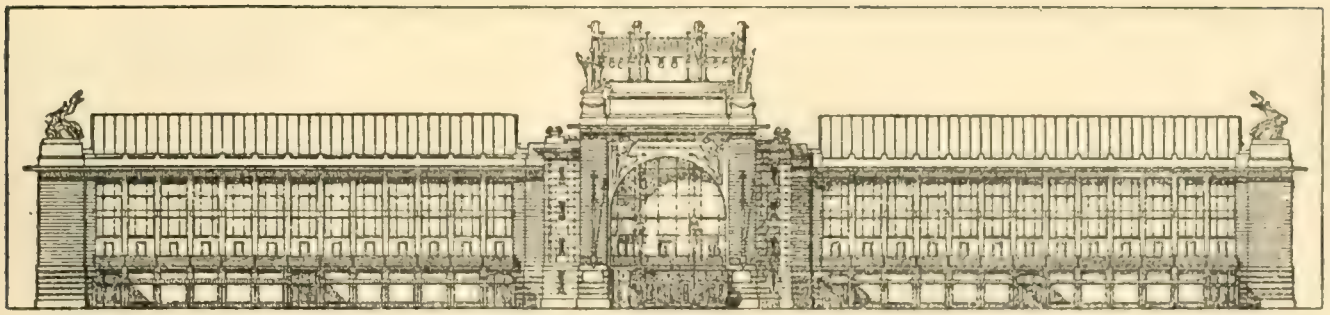
Trotzdem ward für den Rivalen hinsichtlich Preis und Ausführung entschieden, die Rehabilitierung unterblieb und ebenso unterblieb die tags vorher vereinbarte Zahlung von 3000 Kronen. Kommentar? Ich weiß keinen zu geben.

* * *

Der Entwurf für den Neubau einer Universitätsbibliothek in Wien ist gleichbedeutend mit einer prinzipiellen Lösung des noch immer schwebenden Bibliothekproblems, das in der Bildung einer Reichsbibliothek, umfassend die Bücher und Zeitschriften der Weltliteratur, besteht, in Verbindung mit den strengsten Anforderungen an Geräumigkeit, Bequemlichkeit, Zweckmäßigkeit, Hygiene, Schutz vor Feuersgefahr, Feuchtigkeit und anderen schädlichen Einflüssen usw. usw.

Otto Wagner erreicht dieses Ziel durch:

1. gradliniges Zellensystem mit Metallbetonwänden, wodurch sich Feuersicherheit, zwingende Orientierung, Erleichterung der Beheizung und Belichtung u. a. m. ergibt;



PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / HAUPTFASSADE

2. durch niedrige Geschoßhöhen von 2,35 Meter, wobei jedes Buch mit der Hand erreicht, die Staubplage vermieden und die Reinigungsarbeit leicht durchgeführt werden kann;

3. völlige Trennung der Leseräume vom Büchermagazin, deren Vorteil ohne weiteres einleuchtet.

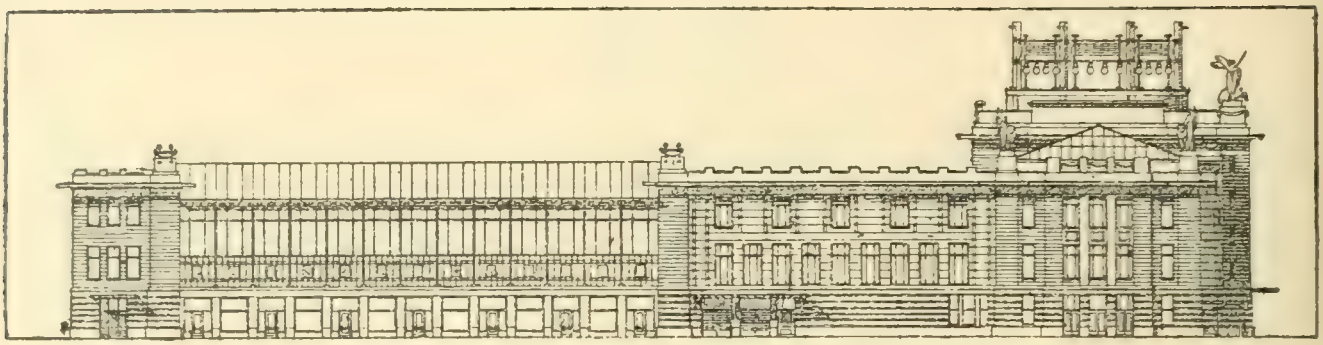
Jede Zelle hat zwei Bücherstellen mit je sechs Reihen für dreierlei Formate und einen Fassungsraum für jede Bücherstelle von 1080 Büchern, zusammen pro Zelle einschließlich der Regale an der Tür und im Mittelpult für 2913 Bücher. Jede Zelle ist automatisch luftdicht und feuersicher abschließbar.

Ein Paternostersystem dient für die Beförderung der Bestellzettel und der Bücher.

Das ist in großen Zügen die planvolle Idee eines in jeder Hinsicht den modernen Anforderungen entsprechenden Gebäudes und Systems einer Reichsbibliothek, die mit zirka 800 000 Bänden angenommen und mit einer dementsprechenden Erweiterungsmöglichkeit bedacht ist.

* * *

Auch das Gesellschaftshaus, um in der großen Reihe der Projekte die markantesten hervorzuheben, bietet das Prinzip einer solchen Lösung, die alle Grundeigenschaften Wagnerscher Grundrisse im besten Lichte zeigt. Das beweist zunächst schon beim Eintritt durch das große Vestibül die Garderobeanlage, die als Unterbau zum Hauptsaal gedacht ist, und zwar so, daß Lage und Nummer der Garderobe mit den betreffenden

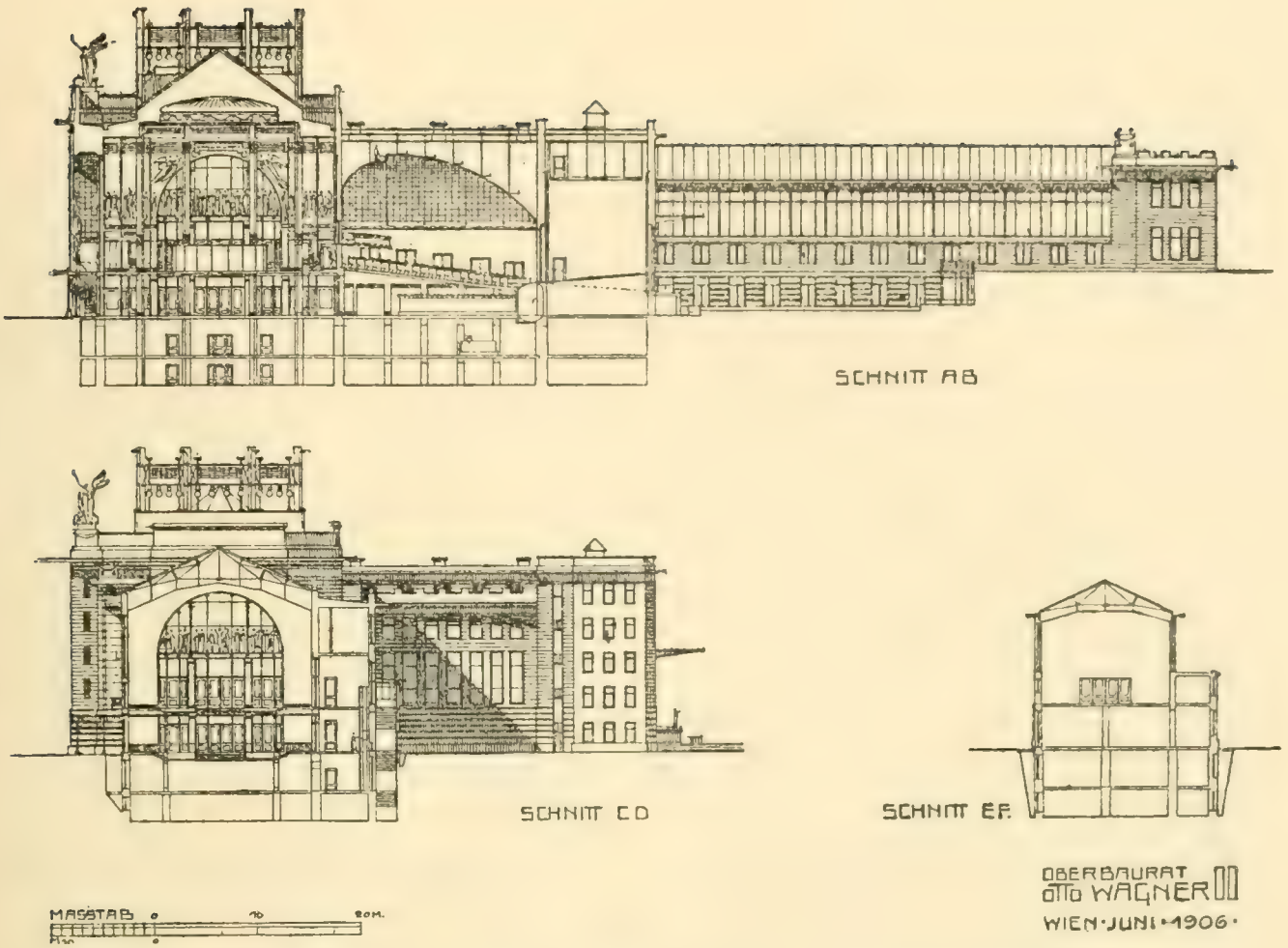


PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / LINKE SEITENFASSADE

Sitzplätzen im Saal korrespondiert, so daß schon von hier aus der Verkehr entwirrt ist. Also Übersichtlichkeit und Ordnung an Stelle des Gedränges, des planlosen Durcheinanderschießens und des Herumstoßens.

Was die Akustik der Säle betrifft, die angeblich unberechenbar ist, so ist Otto Wagner zu glauben, wenn er sagt, daß er die gesetzmäßige Lösung gefunden habe. Sie ist bedingt durch seine Saalform, durch eine entsprechende Profilierung der Wände, die die auftreffenden Schallwellen zerstäubt (während sie von marmorglatten Wänden reflektiert und zweimal gehört werden), und endlich durch Weglassung aller überflüssigen Säulenstellungen und ähnlichen Dinge, die der Akustik sehr gefährlich werden können. An dem neuen Wiener Konzerthaus, das anstatt des Wagnerschen Entwurfes gebaut wurde, kann man in dieser wie in vielen anderen Hinsichten die Fehler studieren, die Otto Wagner unbedingt zu vermeiden gewußt hätte. Auch die Raumausstattung will ich dabei keineswegs ausnehmen, weil gerade in einem solchen Hause nicht nur hübsche Wirkungen, sondern vor allem dauerhafte Eleganz, unverwüstlicher Glanz, kostbar wirkende, aber zugleich unzerstörbare Materialien, in Verbindung mit Staubfreiheit und Hygiene sehr wesentliche Forderungen wären.

Alles dies und noch viel mehr hatte Otto Wagner zu geben. Sein Palast der Wiener Gesellschaft war für alle Veranstaltungen gedacht, die mit dem Gesellschaftsleben zu tun haben, als: Konzerte, Kammermusiken, Vorträge, Bälle, Kammerspielabende, intime Kunstausstellungen, Restaurants, Café, Konditorei, Klubräume usw. usw.

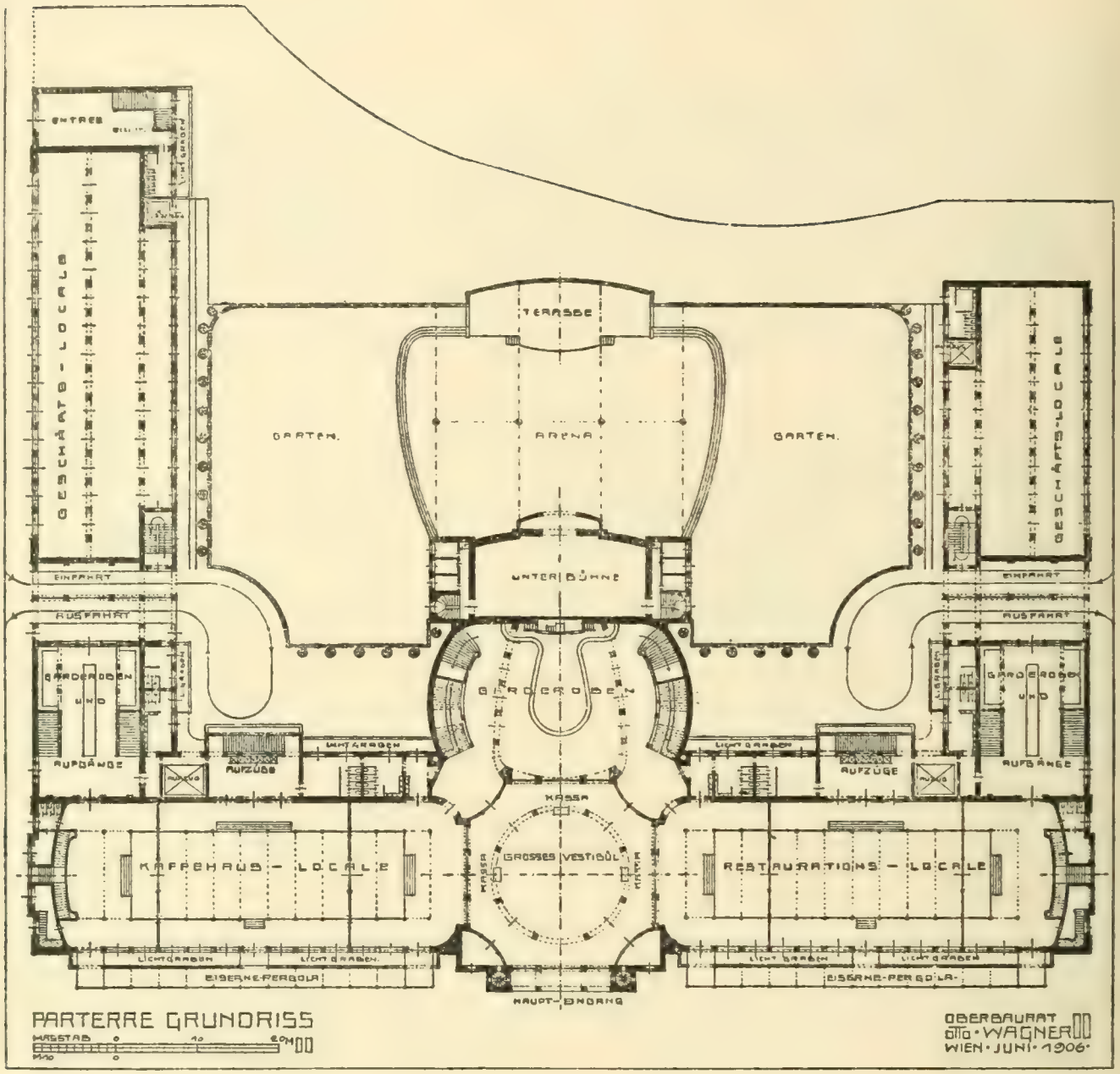


PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / QUERSCHNITTE

Trotz des Wiener Konzerthauses, das eine segensreiche Gründung ist, bleibt das Gesellschaftshaus Wagners für Wien immerhin noch eine Notwendigkeit.

* * *

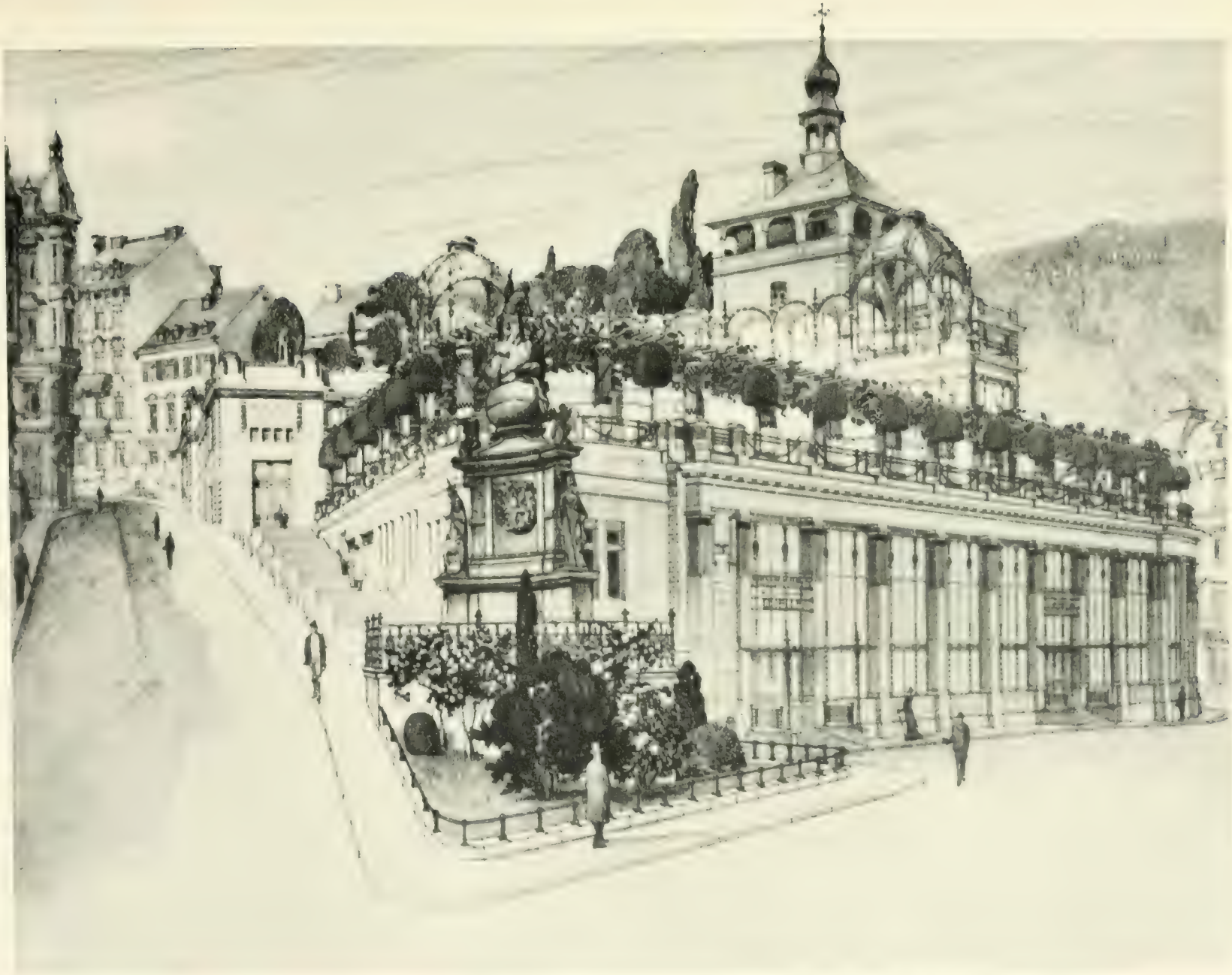
Aber der Kampf um das Wiener Stadtmuseum bildet die eigentliche Lebenstragödie des Meisters. In diesem dreizehnjährigen vergeblichen Ringen um das Beste, das er der Stadt zu geben hat, enthüllt sich seine wahre Größe, nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch. Doch der Widerspruch anstatt ihn zu entmutigen, schien seinen Glauben an den Sieg des Guten zu erhöhen; aus dem Kampf schöpfte er neue Spannkräfte, und aus jeder Niederlage ging er gewappneter und überzeugungsfroher als je hervor; die Einwände und wohl auch die Schwäche der Gegner lieferten



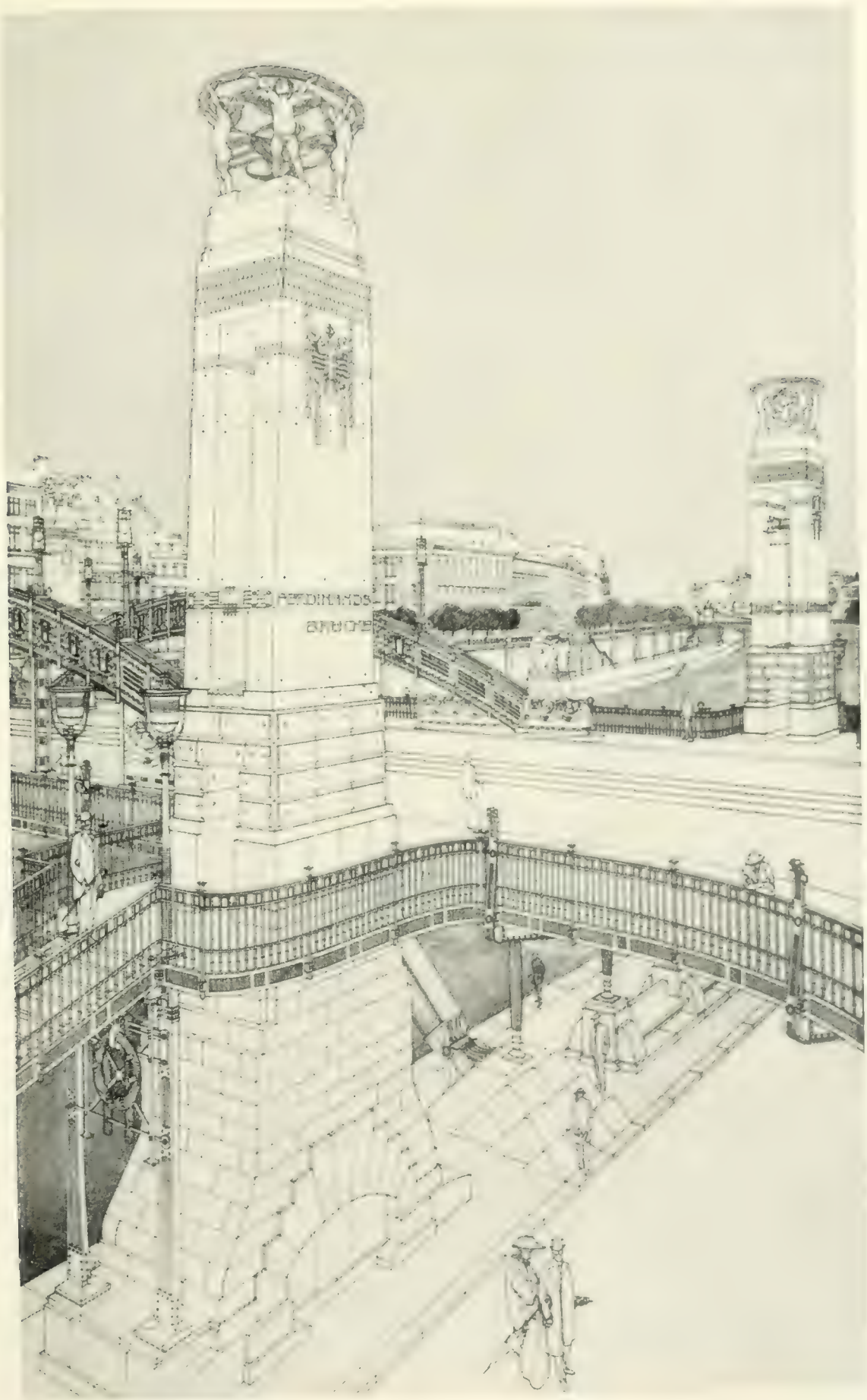
PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / I. PROJEKT
MIT BÜHNE, NACH ZWEI SEITEN VERWENDBAR

ihm neue Waffen und neue künstlerische Argumente, und so wächst sein Plan, der mit dem Museumsbau beginnt, zu einer umfassenden Größe aus, die in der Großstadtidee gipfelt. Der Künstler ist gegen alles gepanzert, nur gegen eines nicht — gegen Gemeinheit.

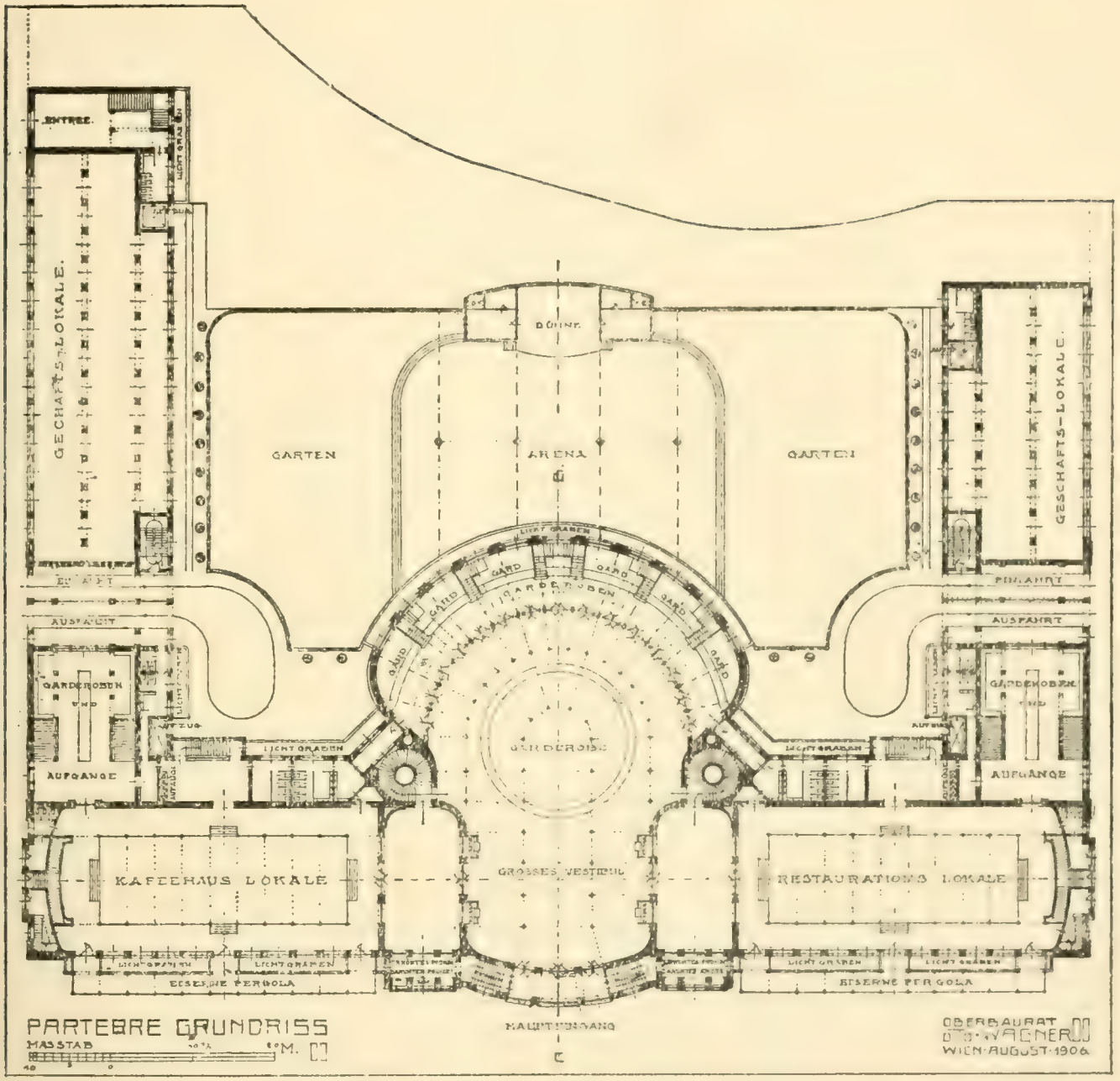
Im Jahre 1900 trat Otto Wagner mit einem Vorprojekt an die Öffentlichkeit, um die Museumsfrage ins Rollen zu bringen. Mit diesem Agitationsprojekt verband sich aber der weitere Plan, den Platz um die Karls-



Konkurrenzentwurf für den Neubau der Karlsbader Kolonnaden mit Dach-Promenoir unter Berücksichtigung des alten Turms im Hintergrund und des bestehenden Denkmals im Vordergrund. 1905



Projekt für den Neubau der Ferdinandsbrücke Wien
1906



PALAST DER WIENER GESELLSCHAFT / PARTERRE / II. PROJEKT
MIT GROSSEM SAAL FÜR MUSIKAUFFÜHRUNGEN OBERHALB DES ZENTRALRAUMES

kirche dem Reißbrettschema des Generalregulierungsplanes zu entreißen und ein künstlerisches Platzgebilde zu schaffen, das zu den schönsten der Welt gezählt werden müßte.

Der Platzmangel im Rathaus, die mißlichen Raumverhältnisse in den städtischen Sammlungen ließ den Wunsch nach einem eigens zu erbauenden Stadtmuseum immer dringender erscheinen; und Hand in Hand damit rief das Chaos um die Karlskirche zu einer Neugestaltung heraus.

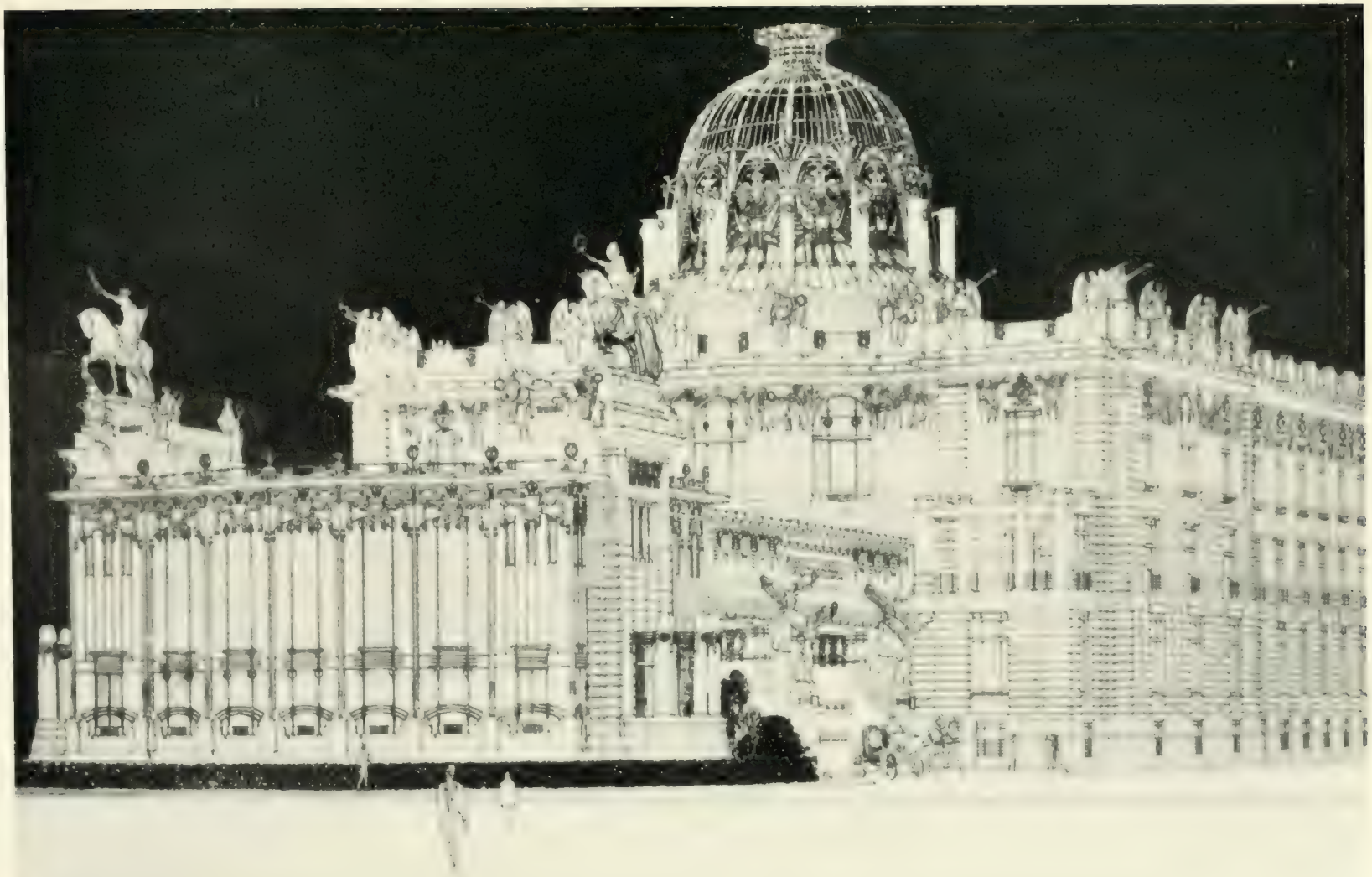
Es erging ein Preisausschreiben an die Architekten Wiens; der Museumsbau sollte neben die Karlskirche gestellt werden, als Platzabschluß, der die Kirche gegen die vom Schwarzenbergplatz her anrückenden Zinshäuser schützt.

Aus demWettbewerb gingen zwei ungleiche Sieger hervor: Schachner und Wagner. Sie waren keineswegs ebenbürtige Rivalen, das war auf den ersten Blick zu erkennen.

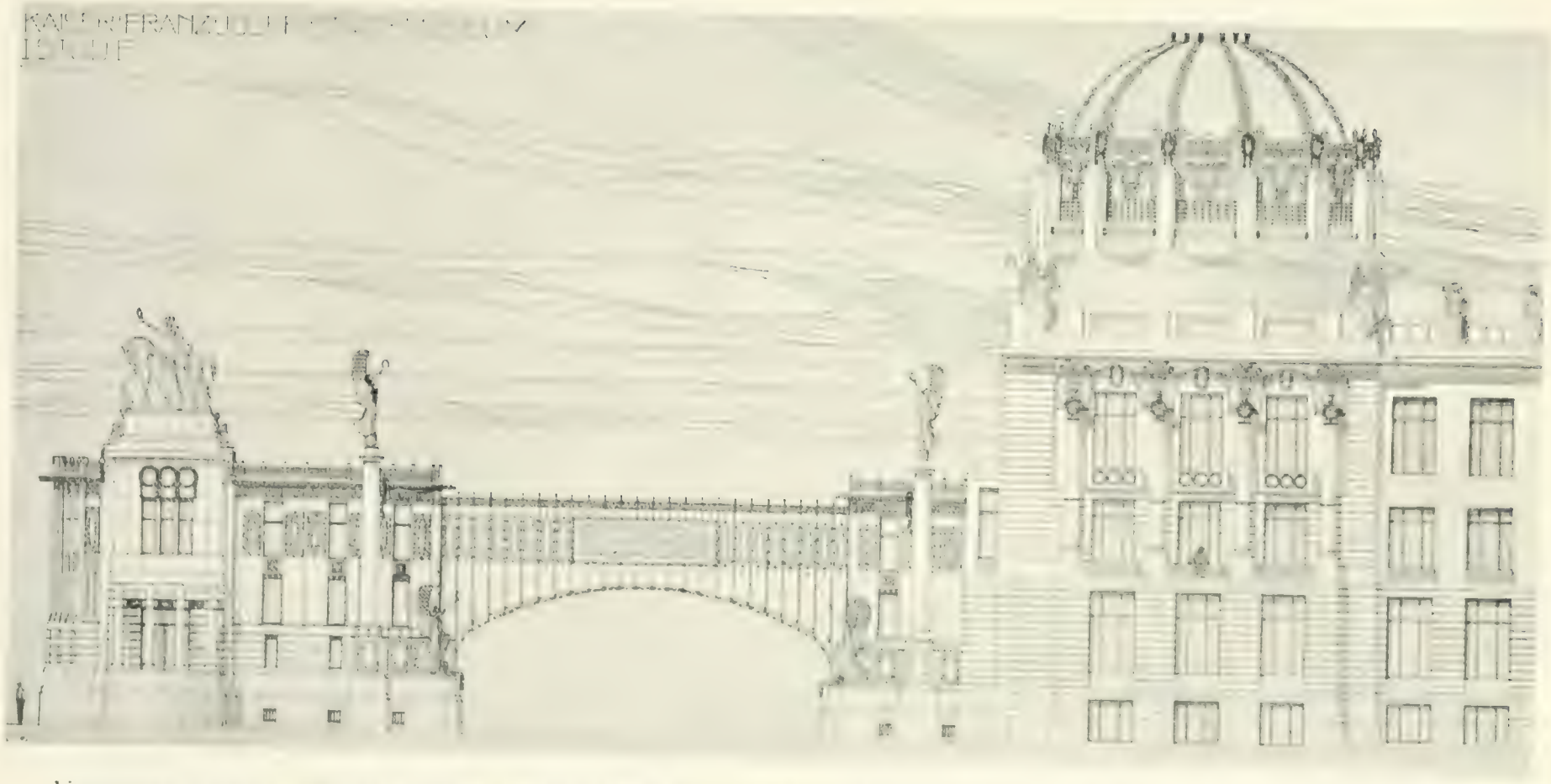
Schachner, als Künstler und Charakter gleich achtenswert, gehörte der alten Schule an; er hatte ein schwaches Projekt geliefert mit mächtigen Säulen, Pilastern, Giebeln, Kuppeln, einen Zentralbau, ganz im Stile der alten Architektur und von einer Wucht, daß die Karlskirche nebenan klein und spielerisch erscheinen mußte. Der Zug ins Imposante, Monumentale und Repräsentative, das dem intimen Charakter dieses Museums widersprach, war aus Wagners prämodernen Skizzen entlehnt und entsprach seinen Festdekorationen aus den siebziger und achtziger Jahren oder seiner Architekturphantasie „Artibus" anfangs der neunziger Jahre; keinesfalls aber entsprach es den gegebenen musealen Bedingungen und noch weniger der Grundforderung, daß sich das Museum formal der Karlskirche unterzuordnen habe, weil diese, als eines der kostbaren Bauwerke Fischers von Erlach, ihrer ganzen Bedeutung und Anlage nach bestimmt war, den Platz zu beherrschen und dessen Hauptakzent zu bilden. Wie das schlichte Gebäude der Technik, die eine zurückhaltende Flanke bildete, so sollte auch das Museum eine ebenso bescheidene Flanke werden, damit die bewegte Pracht der Kirche mit ihren hohen Kuppeln und ihren freistehenden Säulen desto größer zur Geltung komme.

Wagners Entwurf entsprach in der Hauptsache allen diesen Voraussetzungen. Sein Bauwerk reichte nicht höher, als das Hauptgesims der Kirche, die Fassade war in ruhigen Flächen gehalten, den Haupteingang verlegte er nach der von Kirche und Platz abgewendeten Schmalseite an der Lothringer Straße, der gewünschte Kaiser-Empfangssaal wurde vom Museum abgetrennt und als separater Pavillon vorgelegt, der Grundriß nahm auf die Bedürfnisse intimer Schaustellung wohl Bedacht, dabei war leichte Orientierung, bequeme Übersicht, Zugänglichkeit aller Säle von

II. Projekt für das Kaiser Franz Josef Stadtmuseum am Karlsplatz in Wien
perspektivische ansicht
mit karlskirche und linkem flügel der technik. 1903



II. Projekt für das Kaiser Franz Josef Stadtmuseum am Karlsplatz in Wien. 1903



Variante zum II. Projekt für das Kaiser Franz Josef Stadtmuseum am Karlsplatz in Wien. 1905
Empfangsbau, Strassenüberbrückung und Kuppelbau | Seitenansicht

Ansicht der Langswand des Karlsplatzes mit dem projektierten Warenhaus. 1904

PROJEKT DER VERLEGUNG DES NASCHMARKTES IN DIE WIENZEILE „WIENER MARKT"
BLICK AUF DIE EINMÜNDUNG DER MARGARETENSTRASSE UND WIENZEILE AUF DEN KARLSPLATZ
1905

III. Projekt für das Kaiser Franz Josef Stadtmuseum am Karlsplatz in Wien
mit dem Denkmal der Kultur
letzteres in unvergänglichen materialien gedacht:
bronze, porzellan, glas, mosaik, gold usw.
1908

Ansicht des Karlsplatzes nach der projektierten Regulierung mit Stadtmuseum, Verlegung des Naschmarktes nach der Wienzeile (Wiener Markt) und Warenhausbau an Stelle des alten Freihauses / Museum nach der Fassung des III. Projektes
1909

ZUR KARLSPLATZFRAGE
SCHLIESSUNG DER SEITLICHEN PLATZWAND NEBEN DER KIRCHE DURCH ERRICHTUNG DES STADTMUSEUMS (III. PROJEKT . 1908

ZUR KARLSPLATZFRAGE
BESTAND DER SEITLICHEN PLATZWAND NEBEN DER KARLSKIRCHE

den Korridoren aus und Verbindung untereinander, genügende Belichtung und was dergleichen praktische Rücksichten mehr sind, vorgesehen. Eine Museumstype war entstanden, die der Besonderheit der Aufgabe entsprach. Vielleicht konnte man in der gleichmäßigen Anordnung der Säle eine gewisse Monotonie erblicken, die aber leicht eine Änderung hätte erfahren können. Niemals ist ein vollständig baureifes Projekt aus der Konkurrenz zu erwarten; bloß die Klarheit ist zu erwarten, wer der fähigste Künstler ist, eine solche Aufgabe in die endgültige Form zu bringen, die sich aus dem Zusammenwirken aller beratenden Faktoren immer erst nachher ergibt.

Auch für die Gegner war es kein Zweifel, daß der fähigste Künstler Otto Wagner war.

In dem Kampfgeschrei: hie Schachner — hie Wagner! standen wieder alte und neue Welt einander gegenüber. Zwei feindliche Weltanschauungen bekämpften sich. Auf Seite Schachners stand die kompakte Majorität der in überlieferten Anschauungen und Vorurteilen erstarkten und erstarrten Mächte. Die einflußreiche Künstlergenossenschaft mobilisierte gegen Wagner — den Abtrünnigen; die k. k. Zentralkommission für Erhaltung alter Bau- und Kunstdenkmäler arbeitete in offener und geheimer Fehde gegen ihn, und die Lokalpolitiker und Hetzer, denen Kunstfragen von Natur aus wesensfremd sind, leisteten in diesem Treiben willige Knechtsdienste.

Aber man konnte kein ernstliches Argument gegen Wagners Entwurf aufbringen; wenn man die Protokolle der Kunstdebatten im damaligen Gemeinderat nachblättert — den ganzen widerwärtigen Wust von Albernheit und Gemeinheit, findet man außer tendenziöser Entstellung und Parteigehässigkeit nicht einen einzigen stichhaltigen und sachlichen Einwand, der die Abneigung gegen Wagners Projekt erklären könnte. Das Abstoßende dieser Mauldrescherei liegt in dem aufgelegten Mangel objektiver Gesinnung; man sieht ganz klar, hier wird mit zweierlei Maß gemessen, und Fehler des Schachnerschen Projektes werden als Vorzüge gelobt, wie zum Beispiel die Anwendung des Zentralkuppelbaues, den Schachner aus dem Agitationsprojekt Wagners entlehnt hatte.

Der Zentralkuppelbau ist ein böser Fehler, Wagner hat ihn in seinem eigentlichen Konkurrenzprojekt vermieden, und das war ein Vorzug, dafür aber wurde Wagner getadelt.

Er wurde also getadelt, weil er seine Fehler ablegte; und der andere wurde gelobt, weil er den abgelegten Fehler Wagners sich zu eigen machte.

Hätte sich Schachner das neue Projekt Wagners aneignen können, wie überhaupt alle dessen Pläne und Neuerungen, so wäre er dafür unentwegt bis in den Grund und Boden gelobt worden — und hätte Wagner sich Schachners schlechtes aber hochgelobtes Projekt aneignen können oder mögen, so wäre er trotzdem gnadenlos verdammt worden. Es half ihm also nichts.

Es hat ihm auch nichts geholfen, daß Baurat Deininger und später Professor Sturm (nachmals Landesausschuß) sich so rühmlich für die künstlerische Wahrheit und Ehre einsetzten, und die Flut von Schmähungen, Anwürfen, Verdrehungen und absichtlichen Mißverständnissen mit sachlicher Ruhe, Schlagfertigkeit und geistiger Überlegenheit abwehrten, obzwar die Objektivität dieser beiden Männer schon dadurch außer Zweifel gesetzt ist, daß sie selbst Künstler älterer Observanz waren. Es erfolgte ein Separatvotum zu Gunsten Wagners seitens der kleinen Minorität in der Jury — aber es war eben nur die Minorität, in der sich auch Professor Joseph Hoffmann befand; eine Minorität von Intelligenz konnte aber nicht aufkommen gegen jene Dummheit der Masse, die Ibsen einfach als die „kompakte Majorität" bezeichnet.

Gegen die kompakte Majorität konnte der Künstler nicht aufkommen.

Die Objektivität mußte in diesem Rat vorgefaßter Meinungen niedergestimmt werden, nachdem man bereits früher die Stimmenzahl der Jury zu Ungunsten Wagners gefälscht hatte.

Wie ist es zu erklären, daß alle politischen und sonstwie Macht und Stimme habenden Faktoren in dieser Einmütigkeit gegen einen Künstler auftreten, der unwiderleglich die beste Arbeit geliefert hatte ?

Der übelste Rufer im Streit, der Gemeinderat und Bildhauer zugleich war, schwatzte in der Debatte aus der Schule, indem er sagte: „Wagner ist ein ebenso reichbegabter Künstler wie Schachner (?!), er hat sich aber

ganz der Sezession hingegeben und hat sich an ihre Spitze gestellt, und das ist einfach zu bedauern, sonst wäre er gewiß ein sehr geschätzter Mann. Ich bin nämlich ein Feind der sezessionistischen Auffassung." Ich zitiere diese Stelle wörtlich aus dem Protokoll.

Dieser Mann brachte wider Wissen und Willen den eigentlichen und geheimen Grund zum Geständnis, denn damals sagte sich jeder von den Machthabern: „Ich bin ein Feind der Sezession."

Weil Wagner sich zur Sezession bekannte und das Werden der jungen emporstrebenden Talente förderte, mußte er niedergerungen werden. Ein Beweis, daß der Kampf nicht aus künstlerischen Motiven, nicht einmal aus persönlichen, sondern aus parteipolitischen geführt wurde. Und darum half alles nichts.

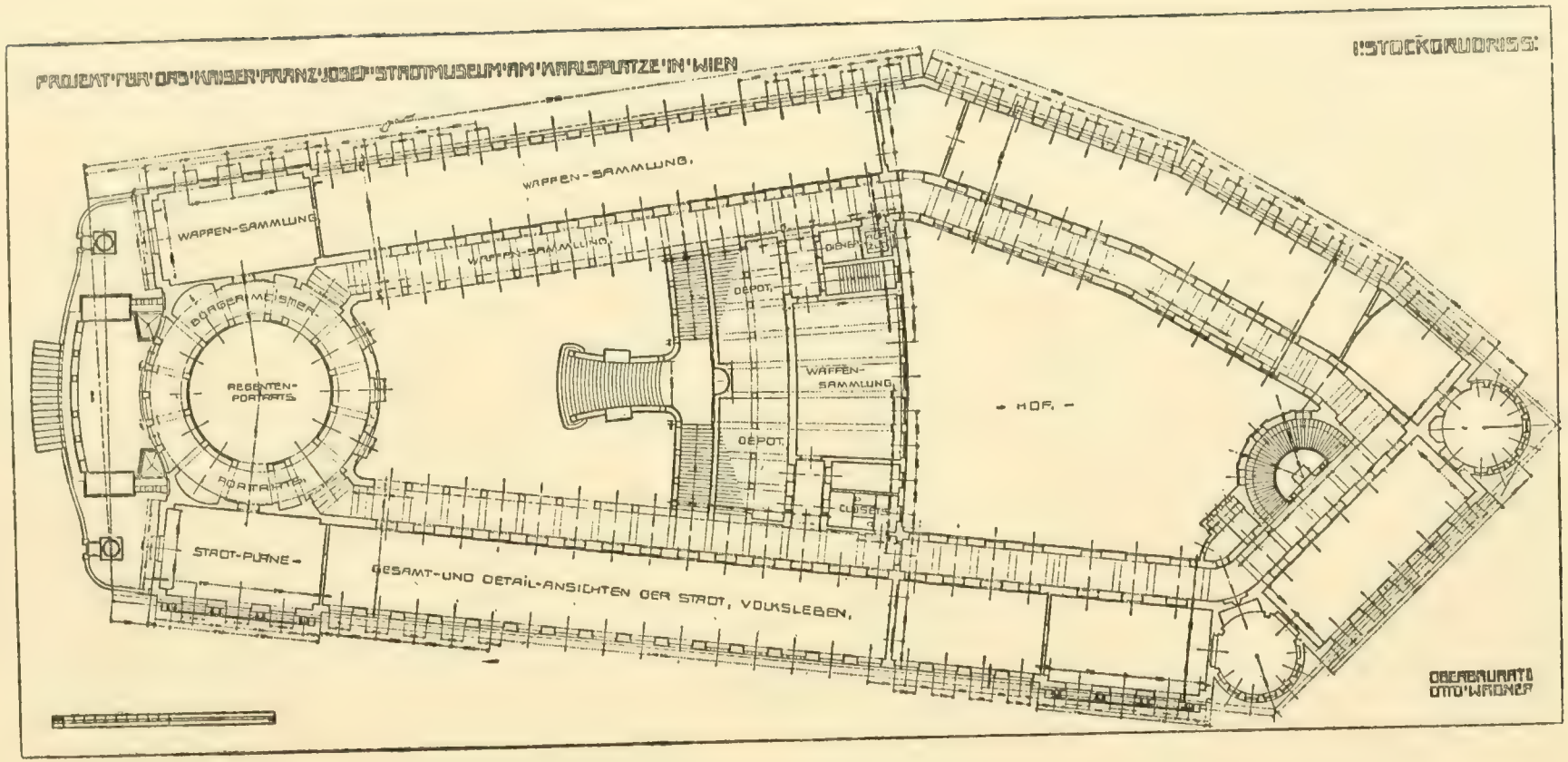
Schachner war ehrlich genug, mir zu gestehen, daß er Wagners Projekt dem seinigen weit überlegen erachte. Dasselbe mußte sich jeder der Gegner sagen, aber zugegeben durfte es nicht werden.

Schachner war der Gegenkandidat des Künstlerhauses, hinter ihm stand die Macht. Aber sie war von jener Art, gegen die auch Götter selbst vergebens kämpfen.

Unentschieden wogte der Kampf hin und her, man hatte die Ausdauer Wagners unterschätzt. Alle möglichenWinkelzüge wurden versucht; Modelle sollten angefertigt werden, um das Museum neben der Karlskirche auf die Platzwirkung hin sinnfälliger zu machen. Die Mittel wurden bewilligt, die Modelle angefertigt, aber da zeigte sich erst recht die Überlegenheit des Wagnerschen Entwurfes. Daraufhin wurde die Beschlußfassung vertagt.

Da griff das Schicksal selbst in den Streit ein: Schachner starb. Wagner stand ohne Rivalen da. Bürgermeister Lueger ging mit dem Gedanken um, die Sache zu Ende zu führen, aber in dem entscheidenden Moment zauderte er. Er wußte, Wagner war der einzige Mensch, der der Aufgabe gewachsen war; obzwar er nichts von Kunst verstand, ehrte er den Künstler und ahnte seine Größe. Aber er fürchtete die Widersacher und benahm sich wie Pontius Pilatus.

Eine Art Gottesurteil sollte entscheiden.



III. PROJEKT FÜR DAS KAISER FRANZ JOSEF STADTMUSEUM AM KARLSPLATZ, 1908
GRUNDRISS DES I. STOCKES

Die Gegner, nicht zufrieden, daß ein Modell angefertigt wurde, verlangten die Aufstellung einer lebensgroßen Schablone neben der Karlskirche; das schien dem Bürgermeister ein Ausweg, um die Verantwortung abzuwälzen.

Auch dem Künstler leuchtete der Plan ein, er hoffte sich eine gute Wirkung von dieser Schablone.

Es war die allerunglücklichste Idee; die Riesenleinwand mit dürftig imitierten Ornamenten konnte niemals als Bauwerk wirken, sie sah neben der plastischen Kirche immer nur aus wie eine monströse Plakattafel, die hart und flächig den Platz abschnitt — einfach scheußlich, wie sich ohne weiteres denken läßt. Es war das trojanische Pferd; nur die Gegner lachten sich ins Fäustchen, daß der Anschlag gelang, sie hatten die Wirkung klug vorausberechnet.

Nun wurden eilends Bogen in allen Buchhandlungen aufgelegt, damit Gevatter Schneider und Handschuhmacher ihre Namen eintragen, zum Zeichen, daß ihnen das Museum (richtiger die Plakatwand) neben der Karlskirche mißfalle; nun war auch die Straße gegen das Kunstwerk mobilisiert.

Der arglose Künstler hatte das Nachsehen; Pontius Pilatus erklärte zwar: ich sehe keine Schuld an diesem Menschen, aber er gab ihn dem Pöbel der Kommissionen und der Straße preis und wusch seine Hände in Unschuld.

* * *

Nun ruhte die Geschichte wieder eine Weile. Indessen bereitete sich im Geheimen ein neuer Feldzug vor. Man erklärte, gegen Wagners Museum nichts einzuwenden zu haben, Wagner soll nur ruhig sein Museum bauen — aber nicht am Karlsplatz, sondern draußen an der Peripherie, auf den Gründen der Schmelz. Man gab vor, den Karlsplatz retten zu müssen — vor Wagner; die Zentralkommission, die in ihrer eigenen Mission gewöhnlich zu spät kam und gegen die Verbrechen der Bauspekulation niemals das Pathos der sittlichen Entrüstung fand, hatte es jetzt gefunden —

gegen den Künstler. Damit wirkte sie auf die öffentliche Meinung — zum ewigen, traurigen Angedenken hier aufgezeichnet!

Der Künstler mochte sich gegen das bittere Unrecht, das ihm angetan wurde, zur Wehr setzen, wie er wollte — der Gedanke, das Museum auf die Schmelz zu verlegen, nistete sich in den subalternen Gehirnen aller Beteiligten immer fester ein, und schließlich blieb dem Künstler nichts anderes übrig, als dem Willen dieser Menschheit zu folgen, und er entwarf die Pläne für den Museumsbau auf der Schmelz, weil ihm dort die Gewißheit geboten war, in Freiheit schalten zu dürfen und keinem Widerspruch zu begegnen.

* * *

Die Gründe am Karlsplatz bestehen aus zwei Bauplätzen, die ursprünglich zum größeren Teil dem Museum zugedacht waren, während der anschließende kleinere Teil von Otto Wagner dem Neubau der Modernen Galerie vorbehalten bleiben sollte. In seinen Entwürfen hatte er beide Museen als ein zusammenhängendes Bauganzes unter ein Dach gebracht, wenngleich sie innerlich durchaus selbständig und unabhängig voneinander waren, was sich ja schon aus der entgegengesetzten Lage ihrer Zufahrten und Eingänge erklärt.

Um die Museumsfrage am Karlsplatz anscheinend auch sachlich zu Fall zu bringen, wurde darauf verwiesen, daß der Platz neben der Kirche keine Ausdehnungsmöglichkeit zulasse und sich die Zeit leicht voraus berechnen ließe, wo die Museen zu klein würden. Was dann? So wiesen alle Umstände auf die Schmelz hin, wo Raum genug gegeben war, um spätere Erweiterungen und Zubauten ins Auge zu fassen.

Was aber sollte mit dem Bauplatz neben der Kirche geschehen? Die Karlsplatzfrage war damit nicht erledigt, daß man Wagners Museum nach der Schmelz verwies; sie war akuter als je geworden.

Nach allerlei albernen Vorschlägen seitens Unmaßgeblicher tauchte ein ernst zu nehmender Plan auf: ein Hotel sollte neben der Karlskirche erstehen. Ein vornehmes Hotel mit Terrassencafé.

Keine üble Idee! Aber ein schwerwiegendes Bedenken stand dagegen: es verlautete, daß Wagner das Hotel bauen würde. Daß war genug, um auch diesen Plan in die Luft fliegen zu lassen.

Mit der bewährten Taktik wurde gegen dieses Projekt in der Öffentlichkeit Stimmung gemacht, obzwar noch kein Mensch genaueres wußte, und vor allem noch niemand gesehen hatte, was Wagner machen würde.

Trotzdem war in der Zentralkommission schon eine scharfe Kritik gegen Wagners Hotelprojekt verfaßt und lag zur Versendung an die Blätter bereit. Der Zufall wollte es, daß ich bei der Verlesung dieses Pamphlets zugegen war, das in der Behauptung gipfelte, Wagner habe sein Museumsprojekt umgetauft und nenne es jetzt Hotel — er habe sich nicht die Mühe genommen, ein neues, dem Hotelzweck und der Platzfrage angemessenes Projekt auszuarbeiten.

Da ich aber tags vorher in Wagners Atelier war, und ein tatsächlich ausgearbeitetes Hotelprojekt mit allen Grundrissen gesehen hatte, trat ich der unwahren Behauptung sofort entgegen und hielt — in der Höhle des Löwen — eine Lobrede auf Wagners neue Arbeit.

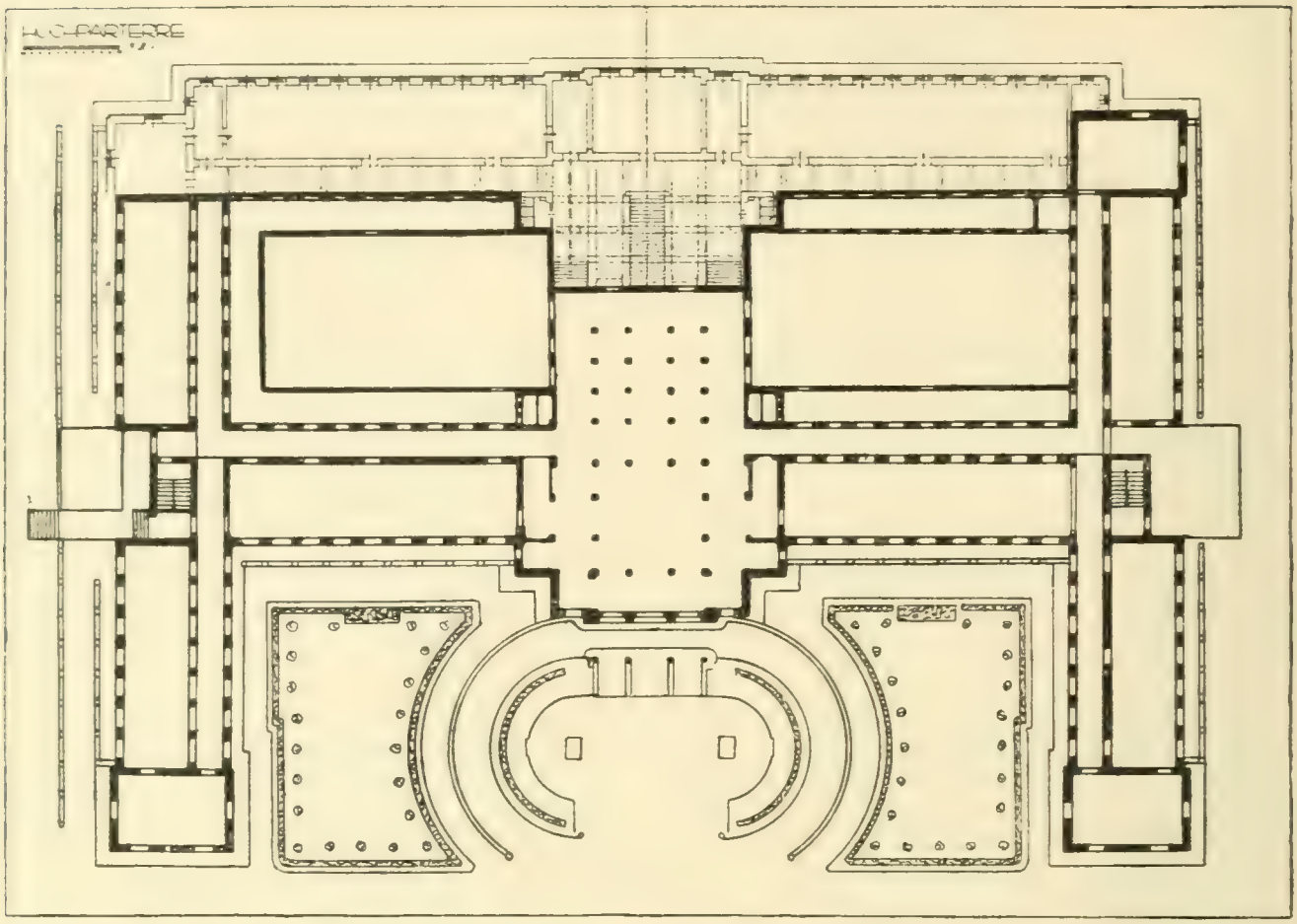
Meine Wahrhaftigkeit hat mir die Gunst der Mächtigen in der hohen Kommission verscherzt, aber, Gott helfe mir — ich kann nicht anders . . .

Das Hotelprojekt am Karlsplatz ist nach den wenigen Phasen, die es durchgemacht hat, gescheitert; mit welchen Mitteln das zuwege gebracht wurde, ist mir unbekannt, es ist übrigens auch belanglos.

Das Resultat ist: der Karlsplatz ist — „gerettet!“, mit anderen Worten: er liegt noch in seiner Formlosigkeit da, wie ehedem — — — —

Die Gemeinde erklärt aber schon, daß die Gründe neben der Karlskirche ein zu teures Kapital seien, um länger brach liegen zu können; sie teilt bereits ihre Absicht mit, die Gründe zu parzellieren, und so werden über kurz oder lang hochherrschaftliche Zinskasernen mit ihrem falschen Pomp in die Höhe schießen — und keine Stimme hat sich noch gegen diese angekündigte Verschandelung erhoben. Es wird sich auch keine erheben, weil man ganz genau weiß, daß es nutzlos ist.

Allen gebührenden Respekt vor diesen „Rettern“ der Karlskirche, insbesondere der k. k. Zentralkommission, die nicht eher geruht hat, bis der



GRUNDRISS DES STADTMUSEUMS AUF DEN GRÜNDEN DER SCHMELZ (IV. PROJEKT)
HOCHPARTERRE. 1910

Künstler unterdrückt war, damit die skrupellose Spekulation unwidersprochen seine Stelle einnehme — — —!

Fürwahr eine Mission, die aller Ehren wert ist!

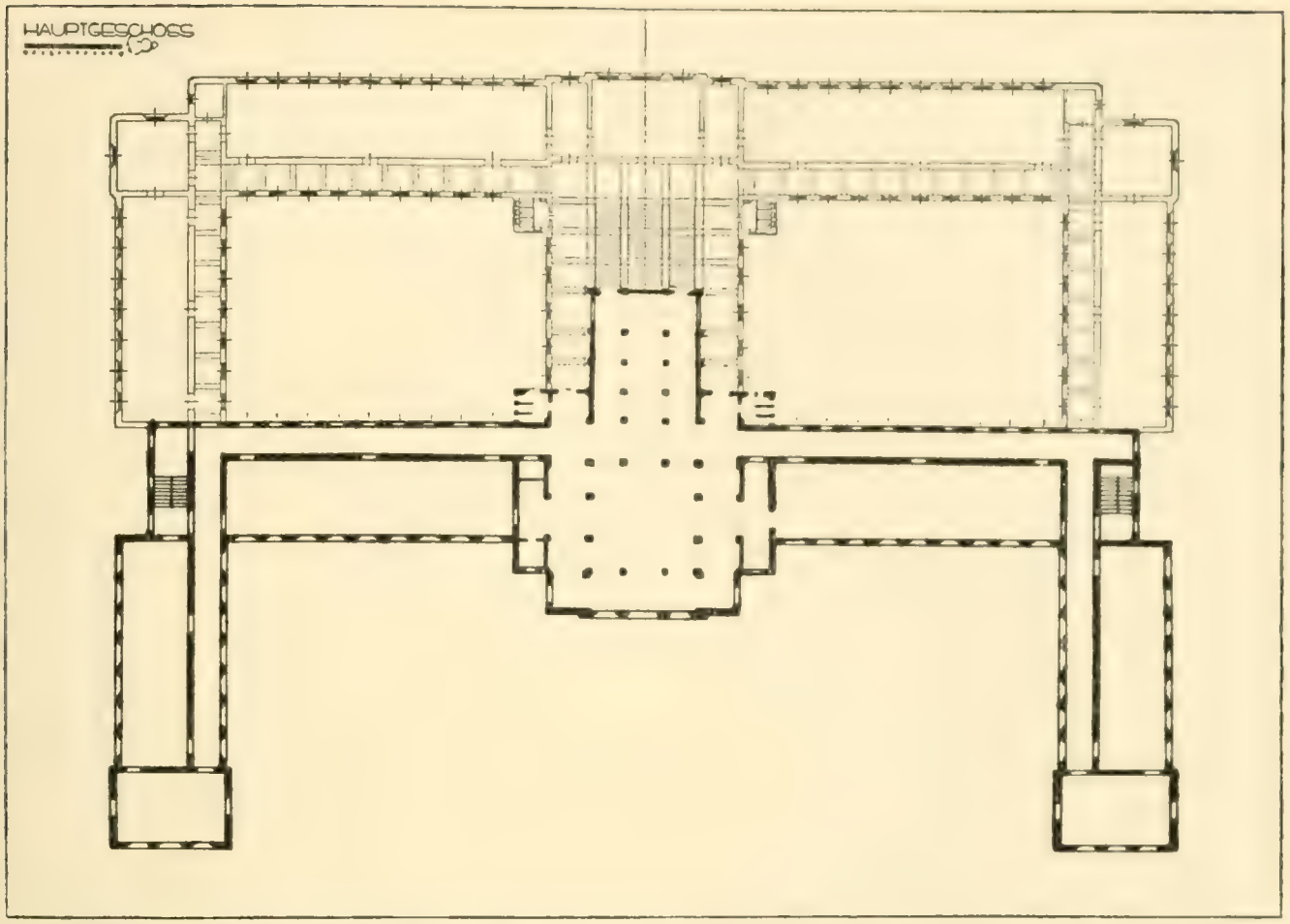
* * *

So schmerzlich es für den Künstler sein mußte, die Karlsplatzfrage scheitern zu sehen, die ihm eine Herzenssache geworden war und, wie ich später zeigen werde, große und ausgreifende Städtebaureformen in sich schloß, so wandte er nun doch seine ganze Liebe dem Projekt auf der Schmelz zu, was der Frische und Elastizität seines Geistes alle Ehre macht.

Nun entstand ein völlig neues Projekt, Opus IV, das den veränderten Verhältnissen und Wünschen vollauf Rechnung trug. Was er an Erfahrungen und Enttäuschungen vorher erlebt hatte, sollte dem neuen Ent-

WETTBEWERBSENTWURF FÜR DAS KAISER FRANZ JOSEF STADTMUSEUM AUF DER SCHMELZ
MIT DEM I. PREIS GEKRÖNT
WAGNERS IV. PROJEKT FÜR DIE ERRICHTUNG DES MUSEUMS. 1913

WETTBEWERBS-ENTWURF FÜR DAS KAISER FRANZ JOSEF STADTMUSEUM
AUF DER SCHMELZ IN WIEN
PERSPEKTIVISCHE INNEN-ANSICHT DES MITTELBAUES. AUFSTELLUNG DER ORIGINALFIGUREN
DES DONNER-BRUNNEN (ZU WAGNERS IV. PROJEKT FÜR DAS STADTMUSEUM)



GRUNDRISS DES STADTMUSEUMS AUF DEN GRÜNDEN DER SCHMELZ (IV. PROJEKT)
HAUPTGESCHOSS. 1910

wurf zugute kommen, es war an der Zahl der vierte Museumsentwurf von ihm.

Zweifellos hätte Bürgermeister Lueger Macht und Willen gehabt, dem Künstler jetzt zu seinem Recht zu verhelfen, nachdem auf der Schmelz draußen die Umstände für ihn soviel günstiger lagen.

Es wäre auch geschehen, aber der große Bürgermeister hatte inzwischen das Zeitliche gesegnet.

Der gewissenhafte, aber subalterne Geist des folgenden Bürgermeisters Dr. Neumeyer schreckte vor großen, schwerwiegenden Entschlüssen zurück, und das Projekt kam erst wieder an die Tagesordnung, nachdem er in der Versenkung verschwunden war.

Erst unter Bürgermeister Weißkirchner, von dem gesagt wird, daß er das Erbe Luegers erfüllen werde, kam die Entscheidung.

Wagners Lieblingsidee hatte eine neue Form, eine neue Stätte und neue Freunde gewonnen — aber die alten Gegner waren geblieben und folgten ihm hinaus auf die Schmelz. Bürgermeister Weißkirchner unter ihnen.

Niemals hätte Lueger den Großmeister der neuen Baukunst den ungewissen Chancen eines abermaligen öffentlichen Wettbewerbs ausgesetzt, weil er sich hätte sagen können, daß der Künstler bereits ein Übermenschliches geleistet und eine reife Frucht gezeitigt hat, die nicht mehr zu überbieten war. Er hätte sich auch gesagt, daß der Künstler ein wohlerworbenes, heiß erkämpftes, inneres Recht auf diese Aufgabe besaß.

Aber Weißkirchner, von dem es heißt, daß er das Erbe Luegers heilige, verfuhr im entgegengesetzten Sinn. Ein neuerliches Preisausschreiben wurde angeordnet. Wagner hatte noch einmal den Kampf aufzunehmen. Er tat es mit derselben fröhlichen Zuversicht und Frische, die ihn und seine Schöpfungen in gleicher Weise seit jeher auszeichnete.

Reichsdeutsche Künstler wurden in die Jury berufen, damit alles mit rechten Dingen zugehe.

Das künstlerische Ergebnis des Wettbewerbs, an dem sich auch reichsdeutsche Architekten beteiligt hatten, fiel trotzdem betrübend genug aus.

Wagners Projekt stand turmhoch über den anderen, was ohne weiteres erklärlich ist, da er, der Meister der Grundrißdisposition, mit allen Finessen der Aufgabe wohlvertraut war und immer Überraschungen brachte, die über die gestellten Bedingungen hinaus ein Wertzuwachs waren.

Wie vorauszusehen war, erhielt er den ersten Preis. Ein zweiter erster Preis fiel dem Projekt zweier junger Techniker zu, die durch verlogene Heimatkünstelei einen gewissen Teil der Preisrichter für sich gewannen, was man ebensogut als heimlichen Protest gegen Wagner auffassen kann, wie als eine der heute so üblichen Oberflächlichkeiten, Architektur lediglich auf Fassadenmotive hin anzuschauen. Auch die anderen Projekte sind alle mehr oder weniger auf jene Fassadenlüge hin angelegt. Den übelsten Eindruck jedoch macht jenes mit dem ersten Preis ausgezeichnete Machwerk, das einen halbländlichen, altertümelnden Provinzialcharakter vortäuscht, der obendrein mit der Wiener Überlieferung gar nichts zu tun hat.

Ich möchte nun die Herren Preisrichter fragen, wie sie das Wort Heimatkunst deuten. Ich verstehe darunter eine Form, die dort beheimatet sein muß, wo man sie wieder hinsetzt. Vielleicht aber verstehen die Herren Preisrichter was anderes darunter. Ich werde mir gestatten, dieses andere als elende Fälschung zu bezeichnen, weil es kein besseres Wort für eine solche Form gibt, die sich weder mit dem Zweck, mit der Bestimmung, mit dem Inhalt des Gebäudes, noch mit der heimatlichen Überlieferung dieser Gegend deckt.

Obschon in seiner Außenerscheinung der klare und konsequente Ausdruck des inneren Gebäudezwecks, ist der Entwurf Wagners doch zugleich heimatlich, der einzige unter allen; er ist es, nicht weil Otto Wagner eine solche täuschende Heimatstil genannte Nebenwirkung gesucht, sondern weil sich der große, einfache, klassizistische und darin so echt wienerische Zug seines Baugebildes unvermittelt aus der kompositionellen Verdichtung dieser Museumsidee ergibt. Hier haben wir die volle Einheit des Inneren mit dem Äußeren und zugleich in einer Form, die jedem unbefangenen Wiener als ein ihm elementar Verwandtes ansprechen muß.

In Wiener Architekten-Kreisen wurde das auch ohne weiteres anerkannt. Von sachverständiger Seite wird dem Künstler gratuliert und die eigentümliche Schönheit seines Werkes vollauf gewürdigt. „Ihr Konkurrenzentwurf Opus IV," heißt es in dem Glückwunsch der Kollegen, „ist abgesehen von seiner kristallinischen Klarheit, so echt wienerisch und schließt sich so folgerichtig den guten Bauten aus der josephinischen Zeit und der Empire-Periode von Wien an, daß wir in künstlerischer Überzeugung keinen besseren Wunsch für Wien aufbringen können, als daß Wien dieses Werk ausgeführt erhalten möge, welches, wie vielleicht kein anderes, das Lebenswerk des gereiften Künstlers Otto Wagner verkörpern würde . . . . . ."

Und gleichzeitig geht aus diesen Architektenkreisen eine spontane Kundgebung an den ersten Vizebürgermeister Dr. Porzer, darin der festen Überzeugung Ausdruck gegeben wird: „. . . daß unter allen Arbeiten diejenige des Herrn Hofrates Otto Wagner mit dem Motto Opus IV die weit-

aus reifste ist und unsere Zeit sowie den Charakter unserer Stadt am besten kennzeichnet; daß es ferner (im Hinblick auf jenes „heimattümelnde" Machwerk) ein arger Fehler wäre, ein Bauwerk, das nach einem geschlossenen Programm gebaut werden soll, so zu bauen, daß es von vornherein den Eindruck hervorruft, als wäre es zu verschiedenen Zeiten, in mehreren Bauperioden geschaffen, und als wäre deshalb die unregelmäßige Grundrißlösung entstanden; und schließlich, daß wir in Wien mit einem Bauwerk von der Bedeutung des städtischen Museums nicht ein liebenswürdiges, spielerisches und malerisches Gebilde schaffen dürfen, sondern ein charakteristisches Schulbeispiel aufzuführen verpflichtet sind, welches sich an die letzten charakteristischen Bauwerke, die der josephinischen und Empirezeit, anschließt — was der große Vorteil des Projektes Otto Wagners ist . . . ."

Mit diesen einleitenden Worten wird der Vizebürgermeister gebeten, seinen ganzen Einfluß aufzubieten, daß die Gemeinde Wien den Auftrag an Hofrat Wagner erteilt.

Es wird sehr richtig geltend gemacht, daß eine Konkurrenz niemals ein ganz baureifes Projekt hervorbringen kann und weiter gefolgert: „Wenn heute an dem Projekt von den maßgebenden Stellen verschiedenes ausgesetzt wird, so sei es eben Aufgabe des Zusammenarbeitens zwischen dem Architekten und den Beratenden im Baukomitee, diesen Wünschen zu entsprechen." Die bedeutendsten deutschen Baukünstler, wie Peter Behrens und Martin Dülfer, die der Jury beigetreten waren, hätten das Projekt Wagners für das beste erklärt, und an diesem Urteil könne nicht gerüttelt werden.

Um es gleich vorauszuschicken: die Gemeinde Wien hat sich über das Urteil der maßgebendsten Juroren des Preisgerichtes nichtachtend hinweggesetzt, sie hat die Ausführung des Bauwerkes nicht Otto Wagner zuerkannt, sondern jenem Schlößchenprojekt, für das zur Wahrung des Dekorums ein erster Preis durchgedrückt worden war. Sie hat sich somit zum letzten und entscheidenden Male geweigert, ihre Ehrenschuld an dem Meister abzustatten, der mit einer Opferwilligkeit und Freude ohnegleichen der Aufgabe und dem Besten seiner Stadt gedient hat.

Eine abscheuliche Debatte ging im Gemeinderat dem Beschluß voran und schließlich hat der Bürgermeister Weißkirchner in einer nicht mißzuverstehenden Weise die Wagschale zuungunsten Wagners beeinflußt.

Die eindrucksvollen und sachlichen Reden der Gemeinderäte Professor Schmid und Maler Golz konnten die gute Sache Wagners nicht mehr retten, denn die kleine Majorität war mit dem Bürgermeister darin einig, daß Wagners Projekt fallen müsse. Es geschah unter der Verantwortung jenes Mannes, von dem man immer wieder hörte, daß er Luegers Erbe erfüllen wolle.

Wie ist dieser bornierte Widerstand zu erklären?

Künstlerische Beweggründe liegen nicht vor, denn sonst müßte Wagner siegen. Es müssen persönliche Motive sein, die im Verein mit jener selbst für Götter unüberwindlichen Macht den Sieg über alle guten Geister davongetragen haben, wie das in Wien leider jetzt zur Tagesordnung gehört.

Es obliegt mir, als dem Geschichtsschreiber dieser Haupt- und Staatsaktion, Licht in diese verworrene Geschichte zu bringen und ohne Ansehung der Person furchtlos für die Wahrheit zu zeugen.

Zu diesem Zweck muß ich etwas weit ausholen.

Wenn es nach den Wünschen des Museumsdirektors Probst gegangen wäre, dann hätten die Gegenstände aus der gotischen Zeit einen gotischen Saal, die Überreste aus der Barockzeit einen Barocksaal, aus der Biedermeierzeit einen Biedermeiersaal u. s. f. erhalten müssen, so daß gemäß dieser Einteilung die Saalarchitekturen eine entsprechende künstliche Abwandlung der alten Stile verkörpern sollten.

Diese kindische Idee, die von sämtlichen ernsten deutschen Museumsdirektoren belächelt wurde, war ursprünglich auf die Spitze getrieben worden durch das Verlangen, diese Stilimitationen der Räume auch an der Außenarchitektur zum Ausdruck zu bringen, so daß man an den verschiedenen Stilarten der Fassade erkennen solle, wo der römische Saal, der gotische, der barocke, u. s. f. liege.

Wenn auch dieses törichte, allen Kunstanschauungen hohnsprechende Ansinnen wieder fallen gelassen wurde, so blieb als fixe Idee dennoch der stille Wunsch bestehen, wenigstens das Rauminnere stilistisch differen-

ziert zu sehen. Dazu gesellte sich die ebenfalls veraltete und romantisch gefärbte Anschauung des Stadtbaudirektors Goldemund, daß das Wiener Stadtmuseum den malerischen Charakter eines Schlößchens mit bewegter Silhouette haben müsse. Es ist unschwer zu erkennen, daß das Germanische Museum in Nürnberg, das einst ein Kloster war, und Gabriel von Seidls längst nicht mehr zeitgemäßes Bayerisches National-Museum in München in den unklaren Köpfen herumgespukt und dieses romantische Hirngespinst ausgelöst haben.

Es ist klar, daß ein Baukünstler wie Otto Wagner für solche Ungeheuerlichkeiten nicht zu haben war. Im Gegensatz zu dem Bauprogramm stellte er sich auf den einzig richtigen Standpunkt, daß die Möglichkeit der Verschiebung, der Neuordnung, der Ausdehnbarkeit gewahrt bleiben müsse und der Grundriß des neuen Museums nicht auf die bisher gepflogene und verlangte Einteilung festgelegt werden könne, am allerwenigsten dürfe von einer stilistischen Unterscheidung der Raumausstattung die Rede sein.

Schon in seinem ersten Konkurrenzprojekt ging er über das Programm hinaus, indem er es künstlerisch richtig stellte und bereicherte.

So entstand eine neue Museumstype, die außerordentliche Vorzüge aufwies: rasche Orientierung vom Vestibül aus, übersichtliche Anordnung der Säle, Anwendung des Korridorsystems, demnach jeder der untereinander verbundenen Säle auf den gemeinsamen Korridor mündete und solcher Art die Ausschaltung einzelner Säle behufs Neuordnung, Adaptierung ermöglichte, und was ähnlicher Vorzüge mehr sind. Die Erweiterungsmöglichkeit oder Vergrößerung ist somit schon mit der Hauptdisposition gegeben, die ein in sich geschlossenes Bauganzes darstellt. Diese Erweiterungsmöglichkeit betrug schon für das Karlsplatzprojekt das Dreifache; mehr kann man nicht verlangen. Damit ist der damals erhobene Einwand, das Museum könnte sich mit der Zeit als zu klein erweisen, entkräftet.

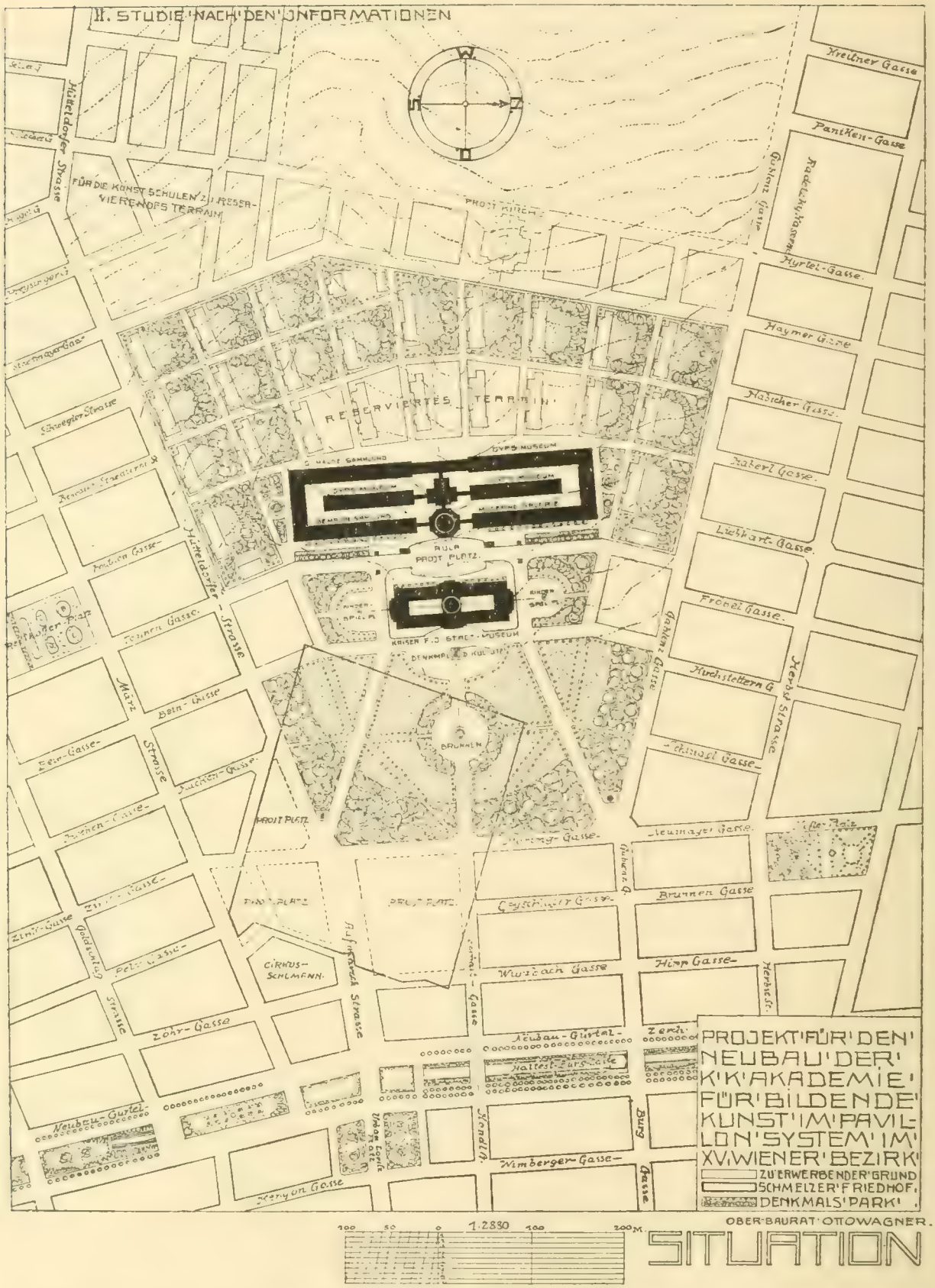
Aber dem zu allen Zeiten geforderten Axiom von der Einheitlichkeit des Bauwerkes steht heutzutage ein Kunstirrtum entgegen, der auf der sogenannten malerischen Wirkung beruht. Man hat beobachtet, daß alte

Bauwerke, wenn sie ihre Zwecke nicht mehr zur Genüge erfüllen konnten, sich erweiternde Anbauten gefallen lassen mußten, und daß sich im Laufe der Zeiten Baukonglomerate herausstellten, die allerdings malerisch wirken. Unsere sentimental nachempfindende Zeit möchte aus dieser Not eine Tugend machen und hat es bei Neuanlagen von vornherein auf solche Konglomeratbildungen abgesehen, die den täuschenden Schein erwecken sollen, als seien sie in verschiedenen Zeitaltern entstanden, weil das sehr stimmungsvoll wirkt. So ist das Museum von Gabriel von Seidl in München geworden, das trotz der angeblich malerischen Wirkung nüchtern und gewollt aussieht — und so sind alle verworrenen Grundrisse geworden, die die Gesetze der Baukunst auf den Kopf stellen.

Von diesem Wahn ist Gabriel von Seidl in den letzten Jahren selbst abgekommen, er hat gleich allen anderen Großarchitekten Deutschlands die Überlegenheit des Wagnerschen Grundrisses mit dem Korridorsystem erkannt und in seinem neuen technischen Museum auf der Kohleninsel in München angewendet. Otto Wagner hat das Verdienst, die Baukunst (der Großstadt) aus dieser Sackgasse herausgeführt und dem baukünstlerischen Axiom von der Einheitlichkeit des Werkes wieder die gebührende Geltung verschafft zu haben.

In Wien versteht man das noch nicht, darum wurde der Hauptvorzug dieser Einheitlichkeit: zentrale Lage des Stiegenhauses, zwingende Orientierung im Bauwerk, leichte Kontrolle der Besucher, Ausschaltungsmöglichkeit einzelner Säle, Erweiterung und Verschiebung der Einteilung, vor allem aber Erweiterungsmöglichkeit innerhalb dieser als geschlossenes Ganzes gedachten Hauptdisposition von allem Anfang an mißverstanden und bis auf den heutigen Tag verkannt.

Ohne den Charakter eines Baukunstwerkes unserer Zeit — und etwas anderes konnte gerechtermaßen nicht entstehen — zu verleugnen, schmiegte es sich in seiner funktionellen Art aufs engste den Zwecken, Gegenständen und Gruppen der städtischen Sammlung an; die Raum- und Flächenausmessungen für die richtunggebenden Teile dieser Sammlung, z. B. vorchristliche Funde, Stadtpläne, plastische Denkmäler usw., wurden gewissenhaft festgesetzt, ihre Anordnung, Zusammenfassung und



II. STUDIE FÜR DIE VERBAUUNG DER GRÜNDE AUF DER SCHMELZ IN WIEN
BAU EINER KUNSTAKADEMIE WIE IN DER I. STUDIE, JEDOCH IN VERBINDUNG MIT
DER MODERNEN GALERIE UND DEM KAISER FRANZ JOSEF STADTMUSEUM
(ENTSTANDEN NACHDEM SEITENS DER GEMEINDE DIE ERRICHTUNG DES MUSEUMS
AM KARLSPLATZ ENDGÜLTIG ABGELEHNT WURDE) 1910

Aufeinanderfolge sinnvoll bestimmt und der Gebäudeanlage zugrunde gelegt, nach Wagners Grundsatz, daß das Museum der Gegenstände wegen da sei und nicht die Gegenstände wegen des Museums.

Nach jahrelangen Vorstellungen schien es endlich gelungen, die Theorie, ein Museum müsse wie ein altes Schloß aussehen, zu brechen.

Museumsdirektor Probst konnte nicht umhin, die zweifellose Richtigkeit der Wagnerschen Lösung anzuerkennen und seine früher erhobenen Einwände fallen zu lassen.

Wie aber der spätere Verlauf der Dinge zeigte, war es ihm nicht gegeben, die Rückständigkeit seiner Anschauungen dauernd zu überwinden und die ihm neuartig dünkenden Wahrheiten und Erkenntnisse festzuhalten, die heute allen auf der Höhe der Zeit stehenden deutschen Museumsdirektoren geläufig sind.

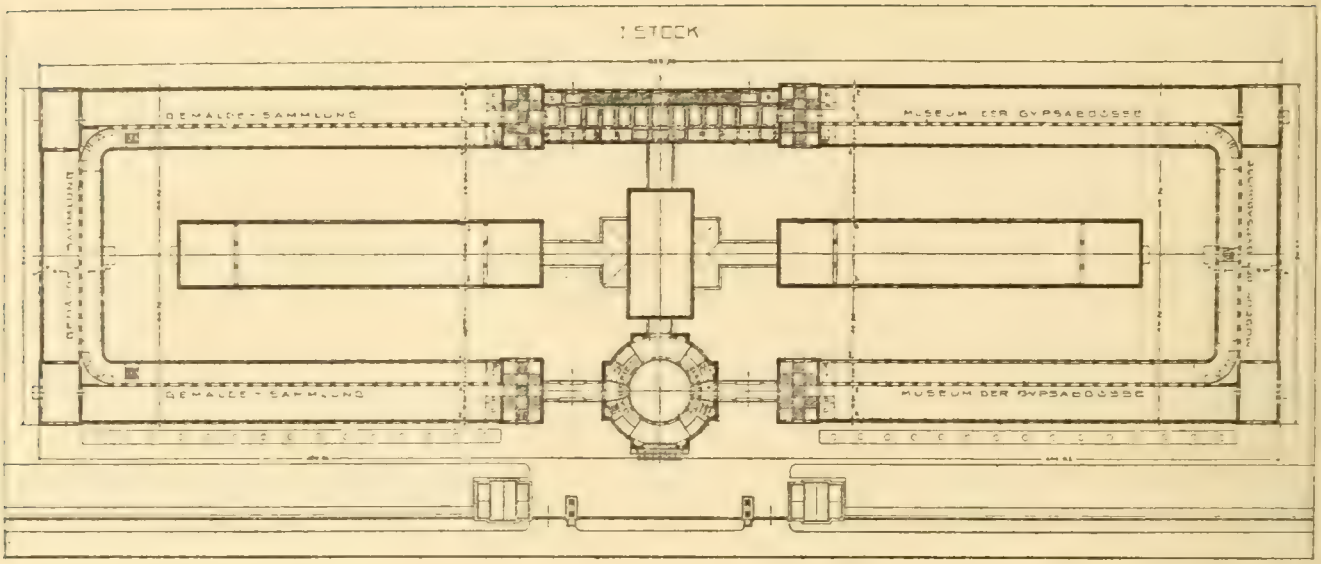
* * *

Diese wesentlichen Tugenden des Wagnerschen Projektes, das schon am Karlsplatz eine mehrfache Feuertaufe empfangen hatte, waren natürlich in seinem Museumsplan auf der Schmelz wieder zu finden, nur waren sie den neuen Umständen zufolge gereifter, geläuterter, kristallisierter als je vorher, das letzte Wort in der Sache: ein sonnenklarer Grundriß mit allen inneren und äußeren Vorzügen, wie das eben nur Wagner kann, besonders in dieser Sache, mit der er seit zwölf Jahren verwachsen war.

Hier draußen auf der Schmelz war Freiheit, den Künstlern war es anheimgestellt, die Situierung nach eigenem baukünstlerischen Ermessen vorzuschlagen.

Es müßte nicht Wagner sein, wenn er nicht mit dem einzelnen Bauwerk zugleich auch den Platz, die Zufahrt, das umliegende Stadtbild in Rechnung ziehen würde.

Ein künstlerisches Stadtbild ersteht vor seinen Augen, ein abgeschlossener Platz, den die Verkehrs- und Zufahrtsstraßen tangential berühren, wie es andeutungsweise beim Josephsplatz der Fall ist; die Ge-

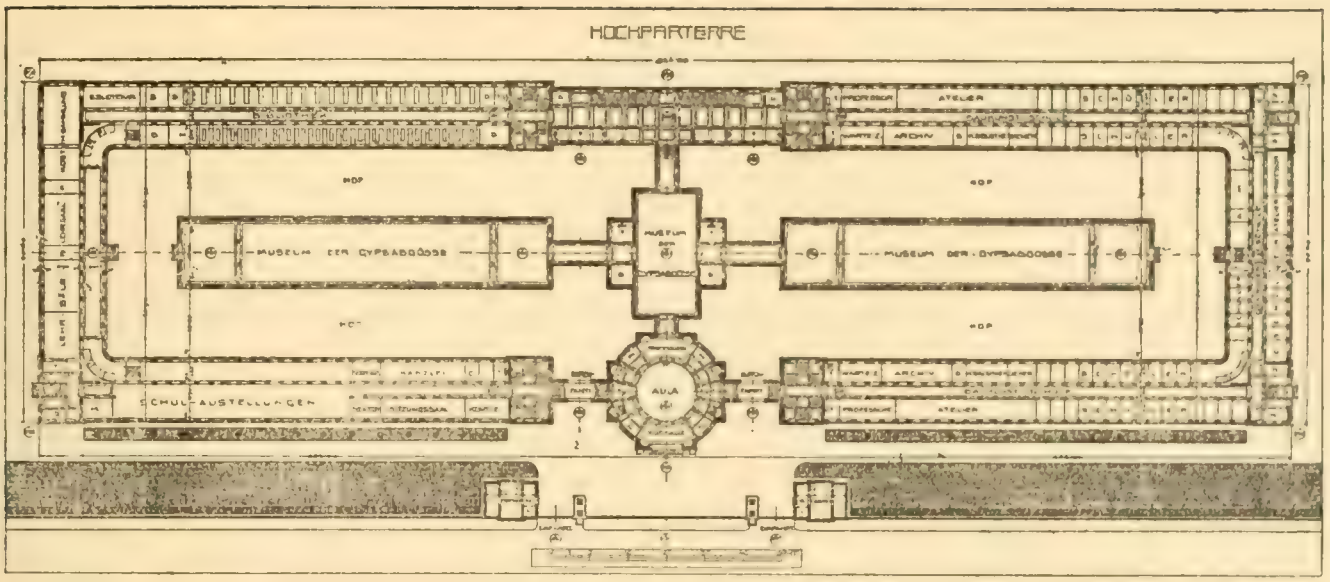


GRUNDRISS ZUM HAUPTBAU DES PROJEKTES EINER K. K. AKADEMIE DER BILD. KÜNSTE AUF DEN GRÜNDEN DER SCHMELZ IN WIEN, 1910

schlossenheit gibt die richtige Sehdistanz auf das Museum als Hauptgebäude dieser Platzidylle, dem ein Monumentalbrunnen, ein projektiertes Monument der Vindobona und als harmonischer Abschluß noch andere Monumentalgebäude zugedacht sind, so daß die Zukunft den Idealtypus einer Stadtgestaltung verwirklicht gefunden hätte.

Indessen aber hat Stadtbaudirektor Goldemund einen anderen Lageplan ins Auge gefaßt, für den er Kamillo Sitte verantwortlich macht. Er glaubt im Geist dieses vielfach zitierten, sehr überschätzten, meistens aber falsch ausgelegten Städtebautheoretikers zu handeln, wenn er das Museum hart an die Verkehrsstraße lagerte, mit dem Eingang an den Verkehrspunkten, die keine Ruhe, keine Sammlung, keine Passantensicherheit, keine Auffahrt ermöglichten, dafür aber die Perspektive schon von weitem in der Verkehrsstraße auf das Museum richtet: lauter Kardinalfehler, die den Lehren Kamillo Sittes geradezu ins Gesicht schlagen.

Wahrscheinlich dachte er größere Teile des Schmelzer Friedhofes als Gartenanlage zu retten — trotz bester Absicht wird damit nur der künftigen Spekulation vorgearbeitet, die von allen diesen Reservaten abzwackt, sobald die Grundpreise hoch genug gestiegen sind — der Aren-



GRUNDRISS ZUM HAUPTBAU DES PROJEKTES EINER K. K. AKADEMIE DER BILD. KÜNSTE AUF DEN GRÜNDEN DER SCHMELZ IN WIEN, 1910

berg-Park ist ein Beispiel dafür unter anderen, zu denen auch der einstmals so schöne Währinger Friedhof gehört.

Diesen Lehren Sittes, die auf Platzüberraschung aus proportionierter Sehdistanz, ähnlich wie am Josephsplatz, abzielen, hat einzig und allein auf ungesuchte Weise, rein aus seinem städtebaukünstlerischem Ingenium heraus, Otto Wagner entsprochen.

Dagegen hat sich das Gegenprojekt im Schlößchenstil von Tranquillini und Hofmann strikte an Goldemunds Lageplan gehalten und zugleich Probsts Ideal einer romantischen Anlage erfüllt.

Hier war der verworrene Grundriß gegeben, ein Renaissancehof, der nur zu einem Drittel aus echten Wiener Bauresten bestritten werden konnte, künstlich geschaffene, stilgeschichtliche Unterscheidungsmerkmale, eine malerische Verzettelung mit schlechten Gängen, irreführenden Türen und Stiegen, ein Über-, Unter- und Durcheinander nach Probsts Einteilungsschema, ein Baukonglomerat, auf den täuschenden Schein hin berechnet, als sei es — der Not gehorchend — durch Annexe und Erweiterungen in verschiedenen Zeitläuften entstanden — alle Unzulänglichkeiten und Unzweckmäßigkeiten durch den bekannten Trick der Stimmungsmacherei verhüllend, wie es der von München aus pro-

pagierte Nackte-Knie-Stil mit sich bringt, eine bereits verrufene Mode, die in der Großstadtbaukunst und besonders in Wien weder Wurzel noch Berechtigung hat.

Hier aber hat Museumsdirektor Probst sein altes Herz entdeckt. Das war es, was er träumte und suchte. Dieses und kein anderes!

Leider aber hatte sich auch der Stadtbaudirektor Goldemund mit diesem Projekt identifiziert, weil es seinem Situierungsplan entsprach. Die Urheber dieses Projektes waren junge Leute, ohne Erfahrung und ohne baukünstlerische Zucht, Wachs in den Händen der Stadtbauleitung und eigentlich kaum mehr als Fassadenentwerfer zu einem Komplex, der der Hauptsache nach vom Stadtbauamt nach dem unzeitgemäßen Programm Probst-Goldemund verwirklicht werden wird.

Schon bei der Jury ergab sich Uneinigkeit. Die reichsdeutschen Baukünstler Behrens und Dülfer erkannten ohne weiteres die turmhohe Überlegenheit des Projektes Wagner und beschlossen, ihr Amt niederzulegen, wenn diesem nicht der erste Preis würde. Mit Widerwillen wurde dieser Forderung entsprochen, und zwar mit der Bedingung, daß auf Hofmann-Tranquillini ebenfalls ein erster Preis falle, um solcherart die Prämisse für Wagners endgültige Ablehnung und Ausführung des Projektes Probst-Goldemund zu schaffen.

Der Lageplan Goldemunds mit allem Drum und Dran war längst bewilligt und hätte widerrufen werden müssen, da Wagners Plan eine neue, überlegene Ordnung der Dinge mit sich brachte.

Das geschah indessen nicht, der Bürgermeister hatte damit den Rückzug auf das Sachverständigenurteil seines Beamten offen, und damit war die Parole ausgegeben, daß Wagners Projekt endgültig fallen müsse.

Für die baukünstlerische Zukunft der Stadt Wien ist es unendlich beklagenswert, daß Otto Wagner nicht das entgegenkommende Verständnis des Stadtbaudirektors gefunden hat. Goldemund hätte sich damit einen Ehrenplatz in der Entwicklungsgeschichte Wiens gesichert. Er hätte in seiner begreiflichen und schönen Neigung, das Großstadtgrün zu erhalten, gewiß eine Einigung mit Otto Wagner erreicht, weil beide echte und

rechte Wiener sind und mit gleicher Liebe an der Stadt hängen, nur hätte Goldemund zu seinem überzeugten Wienertum noch die mutige Entschlossenheit haben müssen, dem künstlerischen Genius zuliebe die Beamtenvorsicht zu überwinden, die vor der Verantwortung allzu leicht zurückschreckt.

Die Herren im Rathaus versichern bei jeder Millionenanleihe, daß sie aus Wien die schönste Großstadt der Welt machen wollen — aber die Tatsachen strafen ihre Worte Lügen.

Wien hätte die schönste Großstadt werden können — durch Otto Wagner; sie nahm den ernsten Anlauf dazu nach der Stadterweiterung, als Hansen, van der Nüll u. a. die Ringstraße vollendeten, Wagner war die Fortentwicklung im Geist der neuen Zeit — aber diese Gelegenheit ist verpaßt, und die Erkenntnis kommt wieder einmal zu spät, daß:

die schönste Großstadt nur durch die Kunst, nicht aber gegen die Kunst entstehen kann.

In Deutschland hat diese Erkenntnis längst gesiegt und ist in allen Städten am Werk, das Kulturbild im Geiste unserer Zeit künstlerisch zu veredeln. Von dort her blickt man mit Geringschätzung auf das sinkende Wien, das selbstverliebte, das sich an dem Eigenlob berauscht, die schönste Großstadt zu sein . . .

Ihre Schönheit besteht in der Lage, in der Landschaft, in dem undefinierbaren Etwas des genius loci, in der Vergangenheit und Erinnerung; aber die unheilbaren namenlosen Bauverbrechen der letzten Jahrzehnte, Eigennutz, niedrige Spekulation, der Mangel an Verantwortlichkeit vor der Kunst, vor der Zukunft, vor der Geschichte haben das wundersame Bild bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die größten Bauaufgaben Wiens sind einer zweifelhaften Interessenpolitik preisgegeben worden — mit einer Schuldenlast von nahezu 400 Millionen ist Wien eine proletarische Großstadt geworden. Das ist ihre Tragödie, die mit der Tragödie Wagners untrennbar verflochten ist.

Ich will nicht sagen, daß die Herren im Rathaus nicht wirklich die subjektive Überzeugung haben, daß dieses Unzulängliche, Protzenhafte,

Kunstfremde, und darum schon von der Gesinnung aus Häßliche wirklich das Schöne sei, daraus die „schönste Großstadt" werden könnte.

Was wird dereinst die Geschichte sagen? Ich fürchte, sie wird sagen, daß die Herren von Wien zwar die materiellen Wünsche innigst erstrebt haben, daß aber die idealen Aufgaben der Menschheit, die hohen Gedanken der Schönheit, der Kunst, der edlen Menschlichkeit kein rechtes Verständnis und darum weder Schutz noch Förderung ausreichend finden.

Soll wirklich die Meinung des Auslandes recht behalten, es fehle in der Herrschaft über Wien das Unerläßlichste: die höhere Intelligenz?

* * *

Daß Wien durch Otto Wagner wirklich die schönste Großstadt hätte werden können, wenn ihre Machthaber es nur begriffen hätten, soll durch einige weitere Beispiele bewiesen werden, die sich auf die allgemeinen Großstadtprobleme dieses Baukünstlers beziehen.

Zu den wichtigsten Großstadtproblemen, deren Lösung Otto Wagner bisher leider vergeblich dargeboten hat, gehört in erster Linie die Karlsplatzregulierung.

Im Zusammenhang mit dem Bau neben der Karlskirche (Museum oder Hotel oder sonstigen öffentlichen Zwecken gewidmetes Bauwerk), als Abschluß gegen den Schwarzenbergplatz, dachte sich der Künstler zugleich die unvermeidliche Verlegung des Naschmarktes nach der Wienzeile, wo unter dem Titel „Wiener Markt" eine unvergleichliche Marktzeile, wie sie keine andere Stadt der Welt aufzuweisen hat, entstehen hätte müssen. Damit ging Hand in Hand die Verwertung der Gründe des niederzulegenden Blauen Freihauses, wo der Künstler ein Warenhaus projektiert hatte, mit dem Unterschied aber, daß es sich um ein Warenhaus nicht im gewöhnlichen Stil handelte, sondern um ein solches auf genossenschaftlicher Grundlage, um den Kleingewerbsleuten eine gemeinsame Verkaufsgelegenheit zu bieten und sie gegen das Großkapital konkurrenzfähig zu machen.

Das wäre nun eine Idee, die nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftspolitisch einen großen Zug hatte und den kleinen Mann freuen müßte, wenn er seine Zeit verstehen würde.

Aber im Rathaus war kein Verständnis für große Kunstpolitik und Wirtschaftspolitik, obgleich vitale Interessen der Bürgerschaft dabei in Frage kamen. Die Partei- und Interessenpolitik zeigte sich dem großzügigen, auf das Gemeinwohl gerichteten Gedanken nicht gewachsen.

Die zwingenden Ideen Wagners waren trotzdem nicht aus der Welt zu schaffen und drängten die Gemeindepolitiker in die Richtung dieser Grundlinien. Denn hier lag ein Grundriß vor, sowohl künstlerisch als wirtschaftstechnisch, der den Forderungen des Lebens entsprach.

Wagner wurde zwar verleugnet, aber heute, nach zehn Jahren, muß der Naschmarkt doch nach der Wienzeile verlegt werden und das Blaue Freihaus muß fallen. Wie man hört, sollen dort Kleinwerkstätten für Gewerbetreibende entstehen. Ein Stück- und Flickwerk wird dort geschaffen, wo ursprünglich nach Wagners Sinn eine wahrhaft großstädtische, baukünstlerisch und wirtschaftlich einwandfreie Anlage hätte entstehen müssen, die dem Leben alles gibt, was es verlangen kann: Schönheit und Wohlfahrt.

* * *

Nach Art aller großen Meister der Baukunst vom einzelnen Bauwerk immer auf das Ganze zielend, plante Otto Wagner mit der Verlegung des Stadtmuseums auf die Schmelz beziehungsweise auf die Gründe des aufgelassenen Schmelzer Friedhofes die Entstehung einer Kunst- und Museumsstadt.

Mit dem Museumsprojekt gab er zugleich die Idee der künftigen Entwicklung, die er, der Meister des Grundrisses, in einem grandiosen Lageplan mit harmonischen Gebäude- und Platzwirkungen festlegte.

Schon seit Jahren geht man mit dem Gedanken um, die Kunstakademie an die Stadtgrenze zu verlegen, nachdem das von Hansen stammende Gebäude am Schillerplatz dem heutigen Lehr- und Kunstbetrieb längst nicht mehr genügte.

Fast schon seit Beginn seiner Professur hatte sich Otto Wagner mit dem Neubau der Akademie beschäftigt, und ein monumentales, aber mit den vorauszusehenden Bedürfnissen in Einklang stehendes Projekt ausgear-

beitet, das seinen Schülern und Jüngern aus der ersten Zeit, Olbrich, Hoffmann, Bauer u. a., als Vorwurf zu phantasievollen, modernen Stilübungen diente. Aber schließlich ist unter der Zucht des Meisters ein Entwurf entstanden, der, wenn auch stark ins Majestätische geraten, als Ausgangspunkt einer künftigen realistisch-nüchternen Verwirklichung gelten konnte.

In Verbindung mit diesem Plan sollte das Problem der Kunstwerkstätten und Meisterateliers in Form eines Pavillonsystems gelöst und die Neuordnung des akademischen Studienmaterials, des Gipsmuseums und der Gemäldesammlung in Fluß gebracht werden, womit es am Schillerplatz heute noch sehr im argen liegt.

Von hier ist nur ein kleiner Schritt zur Angelegenheit der Modernen Galerie, die ebenfalls eines eigenen angemessenen Gebäudes harrt. Am Karlsplatz gedachte Otto Wagner sie mit dem Museumsbau unter einen Hut zu bringen, — weil dies nicht möglich war, hat er das Thema mehrfach in anderer Weise angepackt, und in seinen Entwürfen finden wir ein ziemlich ausgereiftes Projekt, das für den Ernstfall freilich noch einen Gärungsprozeß durchgemacht hätte, besonders was die durch ein Übermaß an dekorativer Malerei fragwürdige Außenerscheinung betrifft. Dabei darf aber die Kritik nie vergessen, daß es sich in diesen wie manchen anderen Entwürfen um Phantasieentwürfe und -ideen handelt, an denen das funktionelle Leben, der Grundriß und die Konstruktionsweise das Maßgebende und fraglos Reife ist, wogegen die ornamentale Erscheinung am meisten der Läuterung und des Klärungsprozesses bedarf, der sich bei der Ausführung ohnehin von selbst aufzwingt. Damit will ich sagen, daß man unrecht täte, den gelegentlichen äußeren Überschwang, das Zuviel an Festlichkeit der Ideenentwürfe zum Maßstab der Beurteilung zu nehmen.

Für den Neubau der Akademie schien nun die Schmelz ein herrliches Gelände in den Augen des Künstlers. Ein trefflicher Grundriß von ihm zeigt uns den stimmungsvollen Platz mit dem von ihm projektierten Stadtmuseum; im Gegenüber die Aula der neuen Akademie in Verbindung mit den links und rechts sich erstreckenden, ein großes Rechteck

1. Studie zur Verbauung der Gründe auf der Schmelz in Wien, durch Errichtung einer k. k. Akademie der bildenden Künste
Aula, Museum der Gypsabgüsse, Bildergalerie und Meisterateliers für Maler und Bildhauer in Pavillonsystem. 1910

Perspektivische Ansicht zur II. Studie für die Verbauung der Gründe auf der Schmelz
Akademie, moderne galerie und stadtmuseum
1910

bildenden Gebäudeflügeln, die einerseits die Gemäldesammlung, anderseits die Moderne Galerie beherbergen und in den vom Gebäudegeviert umschlossenen separaten Flügeln das Gipsmuseum aufnehmen. Im weiteren Umkreis zu diesen zentral gelegenen Sammlungen mit dem Aulamittelpunkt ist die Lage der Meisterateliers und Werkstätten angedeutet als ebenso viele Pavillons, die im Grünen liegen. Als äußerster Kranz um diesen Weihebezirk einer Kunsthochschule sind offene Terrains für später dahin zu verlegende Kunstschulen abgegrenzt.

Wie man sieht, ist einer künftigen Entwicklung keine vorzeitige Schranke gezogen und das Werden einer Kunst- und Museumsstadt ist in einer planvollen, wahrhaft weltstädtischen Idee — einer Grundrißidee — vorgezeichnet.

Die ungeschickte Situierung des Stadtmuseums in Schlößchenstil nach dem Plan des Stadtbauamtes hat dieser kristallklaren Idee ein für allemal ein Ende gesetzt. Selbst wenn noch das Entstehen einer Kunst- und Museumsstadt Aussicht auf Verwirklichung hätte oder mindestens die Moderne Galerie hinaus verlegt würde, so ist die ganze Lage von Haus aus korrumpiert. Welche Zukunft kann ein Museum — und sei es auch nur ein Stadtmuseum — in diesen äußeren Bezirken haben, wenn es mitten unter Proletarierhäusern steht, ohne sich von dieser armseligen Umgebung die nötige Distanz und Raumatmosphäre, den dazugehörigen Weihebezirk zu schaffen? Die Menschheit wird nur dann hinauspilgern, wenn ein mächtiger Anziehungspunkt in Form eines Kunstzentrums geschaffen wird. Als Einzelbau in ein Armeleuteviertel hineingesetzt, ist das Stadtmuseum so gut wie verloren. Man hätte es ebensogut in eine Wüste bauen können. In der Wüste der äußeren Bezirke wird es ein Dasein der Vergessenheit fristen. Das läßt sich heute schon voraussagen.

Es wäre nur zu vermeiden gewesen durch den großen, einheitlichen Plan Wagners, der dem Aufblühen eines neuen Kunst- und Stadtzentrums mit einer angemessenen Umgebung Raum gibt.

In solchen Ideeentwürfen zeigt sich der geniale Großstadtarchitekt, der rechtzeitig das Werden und die Erfordernisse der Weltstadt voraussieht

und ihr planmäßig die Wege weisen will. Das geschieht in einheitlicher Form durch seine Schrift über die Großstadt.

* * *

„Die Großstadt" — man würde vielleicht richtiger sagen, die Weltstadt — ist eine Ideenskizze in Wort und Zeichnung, die über einen ihm aus Amerika, und zwar von der Columbia-Universität, zugegangenen Antrag entstand. Der Absicht ihres Autors nach sollte sie gleichzeitig als Richtschnur und Grundlage der neuen Wiener Bauordnung dienen, der es an Großzügigkeit, Rücksichtnahme auf die Kunst, auf den Baulinienplan usw. fehlte, und die in Wagners Studie eine ausgezeichnete Grundlage hätte finden können, wenn es den beteiligten Faktoren also gefallen hätte.

Wie es bei einer solchen Idealskizze nicht anders sein kann, gelten diese Betrachtungen nicht einer bestimmten Stadt, sondern den Großstädten oder Weltstädten überhaupt, die in ihrem Werdegang ein Gemeinsames haben. Allverbindlich ist der Grundsatz der peinlichsten Zweckerfüllung, wobei „die Kunst allem Entstehenden die Weihe verleihen muß. Da unsere Lebensweise, unser Tun und Lassen, unsere technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften heute andere sind als vor 1000 Jahren oder selbst vor einer ganz kurzen Frist, immer also ein stetig Werdendes waren und sind, muß die Kunst diesem Umstand, also auch unserer Zeit, Ausdruck verleihen. Die Kunst hat daher das Stadtbild der jeweiligen Menschheit anzupassen".

Als realistischer Idealist will er dem Radikalismus der Stürmer eine Schranke setzen, dabei aber fallen kräftige Seitenhiebe gegen „das Gejammer der Historiker in der Städtebaufrage". Zugleich aber wird er dem geschichtlichen Teil der Stadt vollauf gerecht, indem er die Erhaltung und Konservierung der wirklichen Baukunstdenkmäler zur Pflicht der Stadtverwaltungen macht, was ich ausdrücklich hinzufüge, um den falschen Verdacht von Wagner abzuwälzen, daß er ein radikaler Bilderstürmer sei. Man hat diesen Vorwurf gelegentlich in Wien gegen ihn erhoben,

weil er ein Feind der sentimentalen Anpassung und des Nachäffens alter „traulicher Stimmungen" in der Großstadt ist, und zwar mit gutem Recht; der Vandalismus, mit dem dieselbe Stadt gegen ihre herrlichen Baukunstdenkmäler hauste, hat ihn aber stets als Gegner zu fürchten gehabt. Aus dem gleichen Grund hat ihn die Zentralkommission für Erhaltung alter Baudenkmäler usw. in der Stephanstorfrage als siegreichen Gegner kennen gelernt. Dies zur Ehre der Wahrheit!

In dieser Beziehung sagt Wagner in seiner Schrift: „Die so beliebten Schlagworte von Heimatkunst, Einfügen in das Stadtbild, Gemüt im Stadtbilde usw. in dem Sinne, wie sie von Personen ausgesprochen werden, welche die Kunst nur aus Lehrbüchern kennen und beurteilen, sind nichts als Phrasen, an die sich diese Personen klammern, weil sie der Großstadtbaufrage ratlos gegenüberstehen. Nur der wirkliche Baukünstler weiß zwischen Schön und Alt und nur Alt zu unterscheiden und abzuwägen und denkt weder an die frevelhafte Zerstörung des Schönen, noch an ein Kopieren des Bestehenden, auch nicht an den leider so beliebten Aufputz einer Stadt; ihm ist jede baukünstlerische Zuchtlosigkeit fremd."

In der Hauptsache verweist Otto Wagner auf das demokratische Wesen der Großstadt, auf den Schrei nach billigen und gesunden Wohnungen, auf die Ökonomie der Lebensweise, daraus sich die Uniformität unserer Wohnhäuser zwingend ergebe.

Hier bestehe die Aufgabe der Kunst darin, diese Uniformität zur Monumentalität zu erheben und durch glückliche Unterbrechungen künstlerisch voll zu verwerten.

Absichtliche Unregelmäßigkeiten im Stadtplan verwirft Otto Wagner mit Recht; sie sind künstlerisch nur dann zu begrüßen, wenn sie aus dem Straßen- oder Verkehrsorganismus entstanden oder durch Geländeverhältnisse bedingt seien.

Da der Allgemeinheit das Verständnis für die Kunst fehle, müsse es bei Industrie, Mode usw. einsetzen, um von hier aus weiter zu wirken.

Der repräsentative Ausdruck einer Stadt entstehe durch das neu zu schaffende Schöne. Radialstraßen mit schönen Läden, stillere Straßen

mit Spazierwegen, schöne und gute Restaurants, Plätze mit künstlerischen Bauwerken und Monumenten — diese sind es in erster Linie, die der Stadt ihre einnehmende Physiognomie verleihen.

Je besser eine Großstadt ihren Zweck erfülle, je größeres Behagen ihrer Bewohner sie hervorrufe, je mehr Kunst dabei zu Worte komme, desto schöner sei sie.

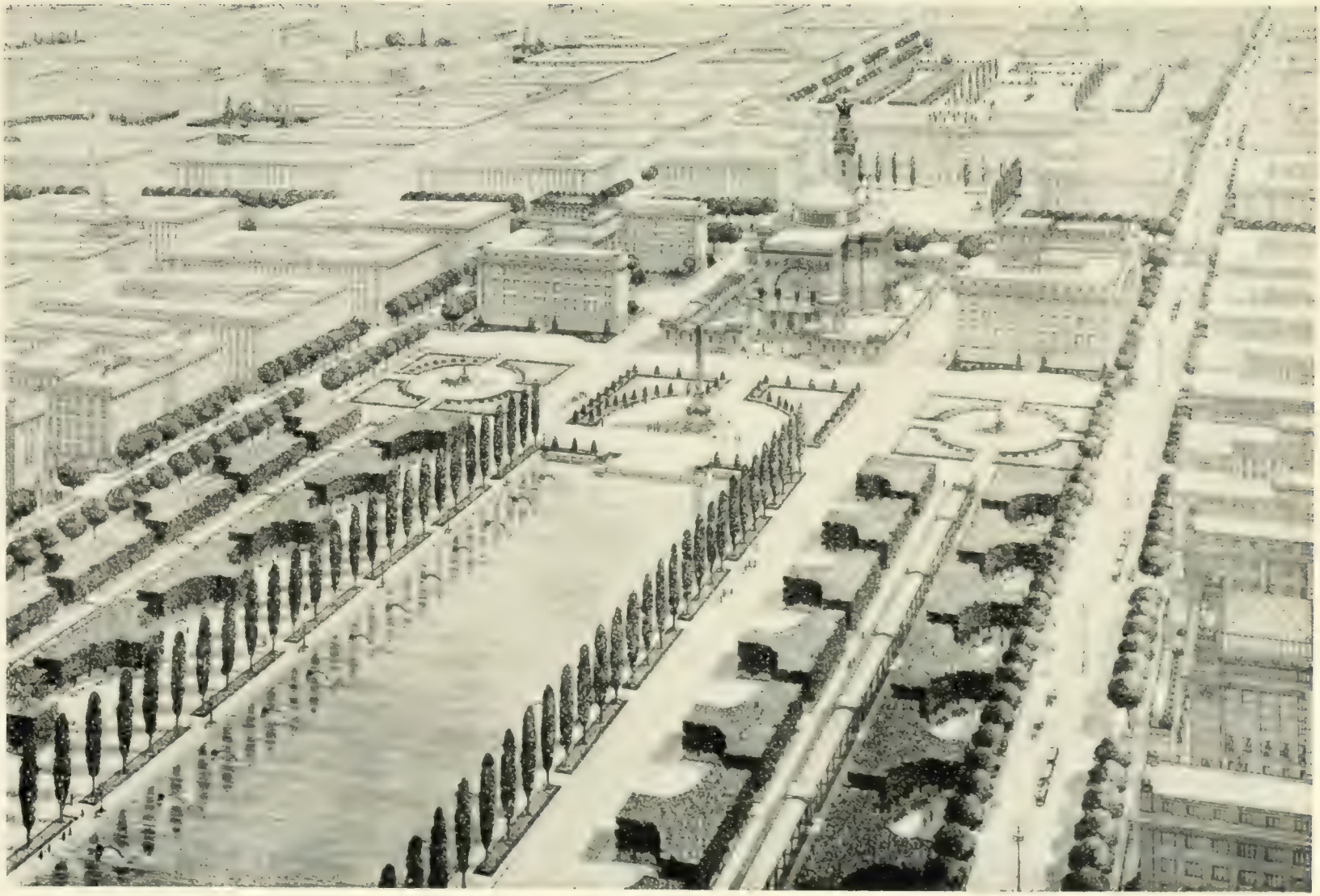
Aber der Einfluß der Kunst auf das Werden der Großstadt sei heute nahezu ausgeschlossen. Nicht im Zwang der Ökonomie liege der Grund, sondern im Mangel an Kunstempfinden. In früheren Epochen habe die kultivierte Persönlichkeit des souveränen Fürsten die Kunst im Städtebau bestimmt; heute herrsche die kunstblinde Menge. Es ergebe sich für die autonome Gemeinde die Pflicht, dieses fehlende Kunstempfinden zu ersetzen durch Berufung der mächtigsten Künstler der neuen Zeit in einen zu schaffenden Kunstrat, dessen Beschlüsse allverbindlich seien — — — merk's, Wien!

Otto Wagner unterscheidet die Regulierung des alten Stadtteils und die der künftigen Teile, also der „kontinuierlichen" Stadterweiterung.

Diese bringt er in ein System: eine großzügige Regelung der Wohn- und Lebensweise der künftigen Bewohner, die Installationsmöglichkeit von heute noch Unbekanntem, Vorkehrung für die Expansion der Großstadt und nicht zuletzt die schönheitliche Ausgestaltung als Grundpfeiler dieses Systems.

Dazu gehören ferner: die Einteilung in Bezirke aus Verwaltungsgründen und deren richtige Lagerung und Begrenzung, und zwar in kreisförmigen Zonen um das Stadtzentrum. Die Bevölkerungsdichtigkeit pro Bezirk müsse mit 100000—150000 begrenzt werden, dieser Zahl entspräche bei größtzulässiger Häuserhöhe eine Fläche von 500—1000 ha.

Es erscheine zweckentsprechend, um den Stadtmittelpunkt Zonenstraßen zu führen, in Entfernungen von zwei bis drei Kilometer, und in diese Zonen die einzelnen Bezirke einzureihen. Die Hauptradialstraßen seien mit einer auch künftig genügenden Breite auszustatten, während die Zonenstraßen, die das zu Erwartende, Unbekannte aufzunehmen hätten, 80—100 m breit sein müßten.



Idealentwurf für den Ausbau des XXII. Wiener Gemeindebezirks
ein beitrag zum weltstadtproblem
1912

Die Bezirke gleichen einer Gruppe kleiner, um das Zentrum gelagerter Städte, darum müsse jeder Bezirk seine genügenden Luftzentren in Gestalt von Parkanlagen, Gärten und Spielplätzen haben.

Dagegen empfehle sich keineswegs die Annahme eines Wald- und Wiesengürtels, der wieder nur eine feste Einschließung wäre — oder aber durch die unvermeidliche Hindurchführung der Radialstraßen und deren Bebauung bald wieder verwischt, ansonsten er die unbegrenzte Ausdehnung der Großstadt erschweren würde; womit Wagner tausendmal recht hat.

Natürlich seien die einzelnen Bezirke nach Berufen, Wohnweise, Industrie, Handel, Windrichtung usw. zu bestimmen, doch gehe es nicht an, Bezirke ganz für einen Zweck zu schaffen, da gewisse Einrichtungen und Gebäude allen Bezirken zukommen müssen.

In einer Skizze von Wien zeigt Wagner seinen Zonenplan. Die Zonenstraßen haben eine Radiuslänge von 14 Kilometer. Die Anordnung neuer Zonenstraßen gilt als unbegrenzt.

Eine zweite Skizze zeigt die Durchbildung eines einzelnen künftigen (XXII.) Wiener Stadtbezirks. Die Mindeststraßenbreite ist 23 m, die Haushöhe ohne Dachgeschoß ebenfalls 23 m, die Bezirksfläche 519 ha, von welchen 50 Prozent bebaut sind mit 30 000 Wohnungen für 150 000 Bewohner. Die eingezeichneten Buchstaben bezeichnen: A öffentliche Gebäude, B halböffentliche, C Gesellschaftshaus und Ausstellungsgebäude, D Theater, E Kirche mit Campo santo, Pfarrhaus und Leichentransporthaus, F Volksschule, G Bürgerschule, H Gymnasium und Realschule, K Warenhäuser, L Hotels, M Logierhäuser, N Kasernen für ein Bataillon, O Werkstätten, P Material- und Lagerplätze, Q große Luftzentren von 150 000 qm mit einem Hauptplatz von 43 500 qm, R Gartenanlagen mit zwei Kinderspielplätzen, Trinkhallen und öffentlichen Abortanlagen, S Wandelbahnen, T Verkaufsstände an den Marktstraßen, die das Viertel an den Seiten begrenzen. Die Häuserblocks sind sieben- bis achtgeschossig.

Ein drittes Blatt zeigt das perspektivische Bild dieser ohne Zweifel großzügigen Anlage, die wie die ganze Studie als Idealtypus zu betrachten ist.

Über den Finanzplan deutet die Schrift an, daß die Gemeindeverwaltung von vornherein Besitzerin der künftigen Zonen sein müsse, bis sie zur Bebauung reif seien. Der Gewinn hieraus und die städtische Wertzuwachssteuer ergebe den Geldzufluß. Etwa 50 Jahre nach dem Erwerb könne der Besitzwechsel vorgenommen werden; dieser Vorgang erneuere sich naturgemäß immer wieder. Die Gemeinde habe es in der Hand, durch Regelung der Grundpreise, Verpachtung usw. den Ausbau der Stadt in gewünschte Bahnen zu lenken und die Grundspekulation einzudämmen. Dadurch würden die Mietpreise in Schranken gehalten und die Verwaltung durch die reichlich fließenden Mittel in den Stand gesetzt sein, auch „Volkshäuser, Volkswohnhäuser, Volkssanatorien, Bauwerke für Warenmessen und Musterlager, Wandelbahnen, Monumente, Fontänen, Aussichtstürme, Museen, Theater, Wasserschlösser, Walhallen usw. zu errichten, durchwegs Dinge, an die heute kaum gedacht werden kann, die aber im künftigen Großstadtbild nicht vermißt werden können."

Man erkennt die Verbindungslinie, die von der Architekturdichtung „Artibus" zu dieser Großstadtphantasie führt; zwanzig Jahre liegen dazwischen, und welche Wandlung! Der Phantasiemensch, der damals in erträumten Architekturen schwelgte, zeigt sich auch hierin mit seiner ganzen suggestiven Kraft; mit dem gewaltigen Unterschied aber, daß er nun mit Wirklichkeiten schafft, auf realistischen Grundlagen, die er dem Leben und der Entwicklung entnimmt. Die Kühnheit des Wurfes ist verblüffend, aber sie ist tatsachengemäß, und das ist das Verblüffendste daran, denn das Leben ist der kühnste Dichter und wird uns diese phantastisch scheinenden Tatsachen aufzwingen.

Um dabei nicht das Nachsehen zu haben, erhebt Wagner in dieser Studie die Mahnung: „Es geht eben nicht an, den Ausbau einer Großstadt wie bisher dem blinden Zufall und der völligen künstlerischen Impotenz zu überlassen und künstlerische Bestrebungen als etwas Überflüssiges hinzustellen, oder endlich die Entwicklung der Großstadt dem erbärmlichsten Grundwucher auszuliefern.

Wie zu erwarten, hat diese interessante und reichlich zum Nachdenken

herausfordernde Schrift Widerspruch bei jenen erregt, denen es versagt ist, eine Idee logisch durchzudenken.

Insbesondere hat die Kritik bei folgendem Satz eingehakt: „Das ersehnte Einzelwohnhaus, in der noch ersehnteren Gartenstadt, kann nie die allgemeine Befriedigung hervorrufen, weil durch den Zwang der Lebensökonomie, durch Vermehrung und Verminderung der Familienmitglieder, durch die Änderung des Berufes und der Lebensstellung usw. ein beständiger Wechsel des Erwünschten der Millionenbevölkerung eintritt. Die Wünsche, die aus diesen Tatsachen entspringen, können nur durch das Miethaus und nie durch das Einzelwohnhaus erfüllt werden. . . . . Die Anzahl der Großstadtbewohner, welche vorziehen, in der Menge als ‚Nummer' zu verschwinden, ist bedeutend größer als die Anzahl jener, welche täglich einen ‚Guten Morgen' oder ‚Wie haben Sie geschlafen' von ihren sie bekrittelnden Nachbarn im Einzelwohnhause hören will. . . . . Daß trotzdem das Einzelwohnhaus nicht aus dem Stadtbild verschwinden wird, ist selbstverständlich; es wird aber sein Entstehen den Wünschen der oberen Zehntausend verdanken."

Diesen Erkenntnissen haben sich deutsche Stadtbautheoretiker widersetzt, besonders Gurlitt hat Gegenartikel veröffentlicht, darin er beweisen wollte, daß die Zukunft der Städte auf dem Lande liege, was sich in den Gartenstadtbestrebungen Englands und Deutschlands ausdrücke. Die Entwicklung dränge auf das Einzelwohnhaus hin.

Man braucht aber nur die Augen aufzutun, um das Gegenteil dieser Behauptungen im Leben bestätigt zu finden. Man betrachte nur eine Millionenstadt wie Berlin oder London oder Wien. Sind die Wachstumstendenzen dieser Städte verringert worden, seit es Gartenstadtbestrebungen gibt? Sind die Gartenstädte in England und Deutschland auch nur annähernd in demselben Maße gewachsen wie diese Weltstädte? Gar keine Spur.

Kann man sich denken, daß eine Weltstadt wie Berlin, und zwar ganz Berlin mit seinen drei bis vier Millionen, eines Tages in Einzelwohnhäuschen lebt? Es ist alle Ursache, anzunehmen, daß auch das eine Utopie bleibt. Beweis: die Bevölkerungsdichtigkeit in den Weltstädten nimmt täglich zu, während das von den Gartenstädten leider in keiner Weise zu

sagen ist. Es liegt auf der Hand, daß es dafür zwingende Gründe gibt. Und weil es so ist, bleibt es eine Aufgabe für den Baukünstler, für die zweckmäßige Unterbringung der Millionenmenschheit zu sorgen — ein Weltstadtproblem, dessen Lösung Otto Wagner als erster und einziger näherrückt.

Dagegen ist mit der Phrase von der Gartenstadt und dem Eigenhäuschen nicht anzukommen. Man richtet damit nichts aus vor der Größe des Problems.

Andererseits würde es niemandem einfallen, den Wert der Gartenstadtbewegung zu bestreiten. Das tut auch Wagner nicht. Aber er spricht eben von der Weltstadt, dem einzigen Problem der Baukunst, und hat es hier mit anderen Größen zu tun, als mit der Gartenstadt und den Einzelhäuschen, die obendrein kein Problem sind. Sie werden immer nur eine Wohnweise für die mehr oder weniger Wohlsituierten oder Gesicherten bleiben, und damit ist die Sache erledigt.

Die Gartenstädte sowohl in England als auch in Deutschland gehen nur sehr langsam vorwärts, weil die lebensökonomischen Voraussetzungen zu schwierig sind. Und bei der Arbeiterschaft sind sie völlig unüberwindlich. Die Gründungen der letzten Jahre beweisen es schlagend. Erstens kamen nur solche Industriezweige in Betracht, die sich in ländlichen Distrikten befanden und daher nicht mehr zum Großstadtproblem gehören, und zweitens waren diese spärlichen Gartenstadtgründungen oder dementsprechenden Arbeiterkolonien wieder nur dem wohlsituierten und gesicherten Arbeiter erschwinglich, während die Masse nach wie vor auf das Eigenhäuschen verzichten und sich mit dem Wohnungselend in umliegenden Dörfern und Kleinstädten abfinden mußte, womöglich noch schlechter als in der Großstadt.

Diese Großstadt oder Weltstadt harrt der Lösung; sie kann nur in der unerschrockenen, konsequenten und logischen Art gefunden werden, dafür Otto Wagner ein Vorbild gibt. Sein Wort wird wirken.

Aber noch manches andere Wort Wagners wird leben und als gehaltvolle Edelmünze mit klarer und scharfer Prägung von Künstler zu Künstler und von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben werden.

Entwurf für ein Hotel auf der Ringstrasse in Wien. 1910

Darum will ich nun eine Auslese solcher Wagner-Worte folgen lassen, die geeignet sind, die künstlerische Weltanschauung des Meisters prägnant hervortreten zu lassen, die in seinen Schöpfungen verkörpert ist und aus den Zitaten dieses Abschnittes über das Großstadtproblem unzweideutig hervorleuchtet.

* * *

****

IV. WAGNER-WORTE

Ich nehme bei dieser Zusammenstellung die wundervollen Lehrsätze aus, die in seinem Buche über Moderne Architektur (Moderne Baukunst) zu lesen und daher jedem leicht zugänglich sind. Dagegen aber benütze ich als Quellen seine weniger bekannten Schriften über „Kunstförderung" und „Die Qualität des Baukünstlers", sowie die fast unzugänglichen gelegentlichen Reden, die er beim Antritt seines akademischen Lehramtes 1894 und am Achten internationalen Architekten-Kongreß 1908 als Präsident gesprochen hat. Eine ebenso dankbare Fundgrube sind die Erläuterungen seiner Projekte und Vorworte zu den Studien und Plänen, die auf keinem Tisch der Großarchitekten in Europa und Amerika fehlen dürften.

Alle diese Sätze haben über den augenblicklichen Fachzweck hinaus den Wert und Gehalt allgemeiner Leitsätze der Kunst und sind darum an die Menschheit gerichtet. In diesem Sinn habe ich sie ausgewählt. Ich kann sie daher ohne weiteren Kommentar in Form einer Aphorismenreihe folgen lassen.

*

Die Kunst ist der Wertmesser der Kultur und einer der wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren des Volkswohles. Sie wurzelt im Geist der Zeit.

*

Der Künstler ist vor allem eine gebärende, individuell geprägte Natur. Das Schöpferische in ihm ist seine Haupttugend.

Es kann in künstlerischer Beziehung keine Phylantropie geben, da jede Unterstützung des Schwachen das Kunstniveau herabdrücken muß. In der Kunst ist nur der Starke zu fördern, denn nur dessen Werke wirken vorbildlich, also kunstfördernd.

Schon ein anderer hat es gesagt: keine Gnade für die Mittelmäßigkeit in der Kunst.

* * *

Die früheren Schulen waren Architekturschulen und beschäftigten sich mehr oder weniger glücklich mit der Lösung der Frage: In welchem Stile sollen wir bauen? Unsere Schule ist eine Baukunstschule und hat sich als Aufgabe die Lösung der Frage gestellt: Wie sollen wir bauen?

Die Schule hat diese Aufgabe gelöst: dadurch, daß sie erkannte, daß Kunstwerke und Menschen in ihrer Erscheinung eins sein müssen; dadurch, daß sie erkannte, daß die Kunst und die Menschen etwas Veränderliches, etwas beständig Werdendes seien; dadurch daß sie sich bemühte, mit der Menschheit und ihren Errungenschaften gleichen Schritt zu halten; dadurch, daß sie das wertvollste Gut des Kunstjüngers, die keimende Individualität, schützte, und endlich dadurch, daß sie anstrebte, die Führerrolle in der Kunst wieder der Baukunst zuzuwenden.

Wenn die Allgemeinheit unsere Bestrebungen, unsere Formensprache heute noch nicht unbedingt anerkennt, so liegt der Grund sicher nicht an unserem Schaffen, sondern an der Allgemeinheit, welche allen Neuschöpfungen, insbesondere auf dem Gebiete der Kunst, abhold ist und bei der Beurteilung von Kunstwerken stets jenen Widerwillen entgegensetzt, der sich einstellen muß, wenn dem Beurteiler das richtige Empfinden mangelt.

* * *

Die Benützung der menschlichen Errungenschaften, die peinliche Zweckerfüllung der Kulturforderungen, Phantasie, Geschmack und Schaffenskraft sind bei der Vielzahl unserer heutigen Baudurchbildungen über Bord geworfen und der trivialste Abklatsch, der bis zur Verwendung alter Dachziegel geht, auf den Schild gehoben.

Die politischen, ökonomischen und klimatischen Verhältnisse, die Lebensweise, Steuern, Baugesetze, Grundpreise, Erfindungen, die erhältlichen Baumaterialien, die Höhe der Arbeiterentlohnung usw. usw. beeinflussen in jedem Lande, insbesondere in jeder Stadt, die Art des Bauens.

Diese tatsächlichen Verhältnisse müssen daher in der Kunst zum Ausdruck kommen. Da diese Dinge in allen Ländern und Städten mehr oder weniger verschieden sind, muß die künstlerische Erscheinung der Bauwerke allerorts auch eine unterschiedliche sein.

In diesem Sinne kann von einer Heimatkunst gesprochen werden.

Der Versuch, das Wort „Heimatkunst" aus der Tradition abzuleiten und durch Wiedereinführung von Stilarchitektur der Allgemeinheit mundgerecht zu machen und als pietätvoll hinzustellen ist als alberne, kunstschädigende Phrase zu bezeichnen.

* * *

Gegen die Kunst unserer Zeit wird der ebensooft gehörte als lächerliche Vorwurf erhoben, wir hätten noch keinen abgeschlossenen Baustil und man müßte warten, bis die Kunst sich „abgeklärt" hätte.

Das ist ebenso komisch als unsinnig, wie wenn man in vergangenen Jahrhunderten zu Bramante, Michel Angelo, Fischer von Erlach usw. (womit nicht angedeutet werden soll, daß sich der Autor mit ihnen auf eine Stufe stellt) gesagt hätte: „Gedulden Sie sich, verehrter Meister, Ihr Stil ist eigentlich noch nicht abgeschlossen".

Der Stil ist eben etwas stetig Werdendes; dies wenigstens sollte jedermann wissen. Des großen Künstlers Werk schafft den Stil der Epoche, in welcher das Werk entsteht. Da das Werk der Schöpfungskraft des Künstlers sein Entstehen verdankt, muß in bezug auf Stil dem Kunstempfinden der Menge naturgemäß vorauseilen.

Daran ist nicht zu mäkeln.

* * *

Unsere Kunstpflege, also die Förderung der Kunst, liegt in der Hand von Persönlichkeiten, oder wird von solchen beeinflußt, welche sich in nachstehende Kategorie einreihen lassen: solche, welche eingestandenermaßen von Kunst nichts verstehen — es sind die weniger Gefährlichen —; solche, welche von Kunst etwas zu verstehen glauben oder glauben machen wollen, wobei ihnen das wirkliche künstlerische Empfinden fehlt, zu dieser Kategorie gehören vor allem die „Kunstheuchler" —; solche, welche Unmengen wissenschaftlicher, hauptsächlich archäologischer Bildung in sich aufnehmen und gerade dadurch ihr natürliches Kunstempfinden völlig abtöteten, sie leiden am Kunststar und sehen nur durch die Brille der Tradition —; solche, die die Zustimmung der Menge als Leitstern ihres Handelns betrachteten, denen also die Kunst Nebensache ist —; solche, die glauben, daß von der Allgemeinheit und von der Kritik immer ein richtiges künstlerisches Urteil zu erwarten sei und deshalb ihre Meinung darnach formen —; endlich von „Künstlern", die nicht sehen wollen oder nicht sehen können oder gar solchen, die — leider muß es gesagt werden — ihre schwache Überzeugung von der Existenz „einer Kunst unserer Zeit" aus mancherlei Gründen opferten.

Die Zahl der Künstler und Laien, die ihr natürliches Kunstempfinden trotz großen Könnens und großer Bildung ungetrübt bewahrt haben und deren Einfluß auf die Kunstpflege gerade deshalb recht erfolgreich wäre, ist gering und deren Kampfeslust in der Regel keine allzugroße.

* * *

Um kunstfördernd zu wirken ist es nötig, das künstlerisch Gute zu unterstützen, das Schlechte und Mittelmäßige zu bekämpfen. Was ist in der Kunst gut, was schlecht, was minderwertig?

Es ist zweifellos, daß die endgültige Beurteilung eines Kunstwerkes der Menschheit zukommt, daß also das Endurteil in der Kunst die Menschheit hat.

Wenn man statt Menschheit das Wort Allgemeinheit setzt, so ist dieser Ausspruch nur mit der besonderen Beschränkung haltbar, daß dieses end-

gültige Urteil der Allgemeinheit Zeit zur Klärung und Reife braucht, also erst nach längeren Intervallen nach Herstellung des Kunstwerkes richtig wird. (Die Allgemeinheit ist noch nicht die Menschheit.)

Hieraus folgt wieder, daß unmittelbar nach Vollendung des Kunstwerkes oder gar vor Vollendung desselben, wie es etwa in der Baukunst auf Basis von Plänen vorkommt, von der Allgemeinheit abgegebene Urteile nie absolut richtig sein können.

Z. B. der Bau des Wiener Opernhauses wurde nach seiner Vollendung von den Zeitgenossen derart heftig angegriffen, daß seine beiden künstlerischen Urheber (van der Nüll und Siccardsburg) freiwillig in den Tod gingen. Heute wird das Opernhaus allgemein als das beste Bauwerk dieser Epoche erklärt. Also hat die Allgemeinheit 20 bis 40 Jahre gebraucht, um zu diesem Endurteil zu gelangen.

Die Beispiele sind Legion, die uns den Beweis erbringen, daß die Allgemeinheit Zeit braucht, um ihr Kunsturteil zu einem richtigen auszureifen. Dann erst haben sie den absoluten objektiven Wert von Menschheitsurteilen.

* * *

Viele aus der Allgemeinheit erkennen den Wert der Kunst und bemühen sich redlich, die Kunst als bedeutenden nationalökonomischen Faktor und als Wertmesser der Kultur zu fördern.

Aber in ihren Köpfen spielt bei Beurteilung von Kunstwerken unserer Zeit das aus Büchern geschöpfte kunstgeschichtliche Wissen die Hauptrolle und nicht, wie es sein sollte, das natürliche Kunstempfinden. Diese Gattung Kunstförderer hat in den letzten Jahren wieder einige geflügelte Worte in die Welt gesetzt. Heimatschutz, Heimatkunst, Erhaltung des Stadtbildes usw. usw., so nennen sie es.

Diese Schützer holen zum wuchtigen Schlage aus — treffen aber damit nicht immer den schuldigen Feind, sondern den Freund: die Kunst und die Künstler.

Wirkliche Kunst und wirkliche Künstler haben der Heimatkunst und dem Stadtbilde noch nie geschadet, sondern stets nur genützt; ein Schaden

geschieht nur von Amtswegen und durch die, sagen wir unbewußte, Unkultur der Menge.

* * *

Die laienhafte Mehrheit denkt im Hinblick auf die Baukunst in der Regel nicht an die formbildende Kraft unserer Werkstoffe, Materialien und Konstruktionen, sie denkt nicht an unsere technischen Errungenschaften, an die menschlichen Forderungen und Empfindungen unserer Zeit und kann nicht fassen, daß all dies neue Formen gebären muß.

Sie, die Mehrheit, ruft uns immer zu, baut wie Bramante, Michel Angelo, Fischer von Erlach (im Heimatstil!) usw. usw., sie weigert sich zuzugeben, daß neben diesen Heroen auch uns ein Platz in der Kunstgeschichte bleiben muß; sie übersieht, daß es sich für den Künstler nicht darum handeln kann, zu bauen wie Bramante, Michel Angelo, Fischer von Erlach (Heimatstil), usw. gebaut haben, sondern darum, wie diese Künstler bauen würden, wenn sie heute unter uns lebten und Kenntnis hätten von unserem Empfinden, von unserer Lebensweise, von unseren Materialien und von unseren Konstruktionen.

* * *

Hier schließe ich meine Auslese von Wagnerworten, ohne natürlich den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, denn sonst müßte ich seine Schriften zum größten Teil abschreiben, die noch ungezählte Perlen dieser Art enthalten. Indessen glaube ich, daß diese ausgewählten, erlesenen Worte genügen, um seinen furchtlosen Geist, sein eindringendes Denken, seine Überzeugungstreue und Wahrheitsliebe, seine originelle Schöpferkraft und seinen vorwärtsdrängenden künstlerischen Genius auch in seinen gelegentlichen Aussprüchen aufzuzeichnen.

* *

*

****

V. WAGNER-SCHULE

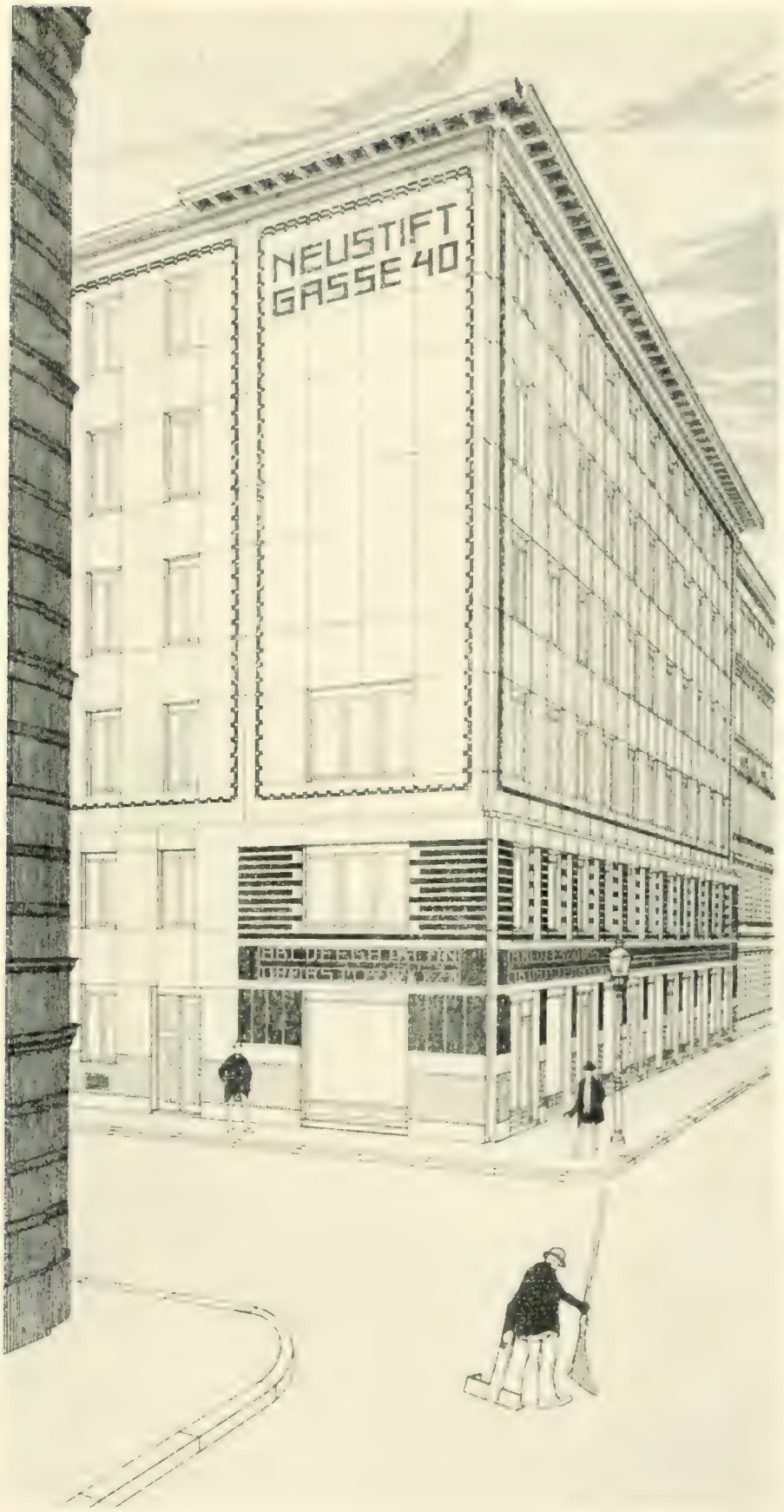
Große Männer pflegt man auch daran zu erkennen, daß sie Schule machen. So hat Otto Wagner eben nicht nur Schüler gehabt — sondern er hat vor allem Schule gemacht. Die Baukunst von heute hat eine entscheidende Prägung von ihm empfangen und alles, was kommt, wird auf ihn als Ausgangspunkt der wesentlichen Erneuerung zurückweisen.

Schon nach zehnjährigem Wirken als Akademieprofessor durfte sich Wagner sagen, daß seine Schule eine bedeutende Stellung im Kunstleben der Gegenwart errungen hatte. Seine Schüler und Jünger waren selbst schon als junge Meister tätig und waren stark durch den Geist ihres Lehrers, der es in bezug auf seine Schüler einmal als seine Aufgabe bezeichnete, „aus totem Gestein feurige Kristalle herauszubrechen und sie zuzuschleifen, um ihnen Leuchtkraft zu verleihen . . .“

Mit berechtigtem Selbstbewußtsein durfte er von seiner Baukunstschule reden, im Gegensatz zu den früheren Architekturschulen, und den Unterschied dadurch noch schärfer präzisieren, daß er die Lehrziele von einst und jetzt einander gegenüberstellte. Während es früher und sonst hieß: in welchem Stile sollen wir bauen? hatte er sich das Problem auf die Lösung der Frage gestellt: Wie sollen wir bauen?

* * *

Es war oft Gegenstand der Bewunderung, wie es ihm gelingen mochte, aus totem Gestein so feurige Kristalle zu brechen und ihnen eine solche Leuchtkraft zu verleihen. Man wollte wissen, wie er dabei verfahre, nach welcher Methode, nach welchem System? Das Programm wollte man haben.



Miethaus in Wien vii
1911

Nun muß ich allerdings sagen, daß alle, auch die besten Programme toter Buchstabe sind, wenn nicht der lebendige Geist der schöpferischen Persönlichkeit dahinter steht. Darum hat Wagners Programm den vollen Wert nur in Wagners Hand und wird jenen nur wenig helfen, die nicht auch seinen Geist dazugeben können. Sein Glaubensbekenntnis war sein Programm.

Auf die Frage nach seiner Lehrweise gibt die Antrittsrede Antwort, die er zu Beginn seines akademischen Lehramtes 1894 vor den versammelten Akademikern gehalten hat. Diese Antrittsrede enthält sein Glaubensbekenntnis und sein Programm, das er während der zwei Dezennien seines akademischen Wirkens getreulich eingehalten und das so rühmliche, vielbestaunte Erfolge gezeitigt hat.

In dieser denkwürdigen Rede führt er aus:

„Sie werden vielleicht vom Hörensagen oder aus eigener Anschauung erfahren haben, daß ich der Vertreter einer gewissen praktischen Richtung bin.

Für den ersten Augenblick mag Ihnen diese meine Erklärung recht nüchtern vorkommen oder in Ihnen den Gedanken wachrufen, daß damit eine Art Verfall der Schule oder die Dämpfung Ihrer jugendfrischen Ideale zusammenhängt.

Dem ist aber nicht so.

Wenn Sie meinem Gedankengange folgen wollen, so glaube ich, Ihnen mit wenig Worten das Gegenteil beweisen zu können.

Beinahe alle modernen Bauwerke gipfeln darin, in ihrer Außenerscheinung auf mehr oder weniger glücklicher Disposition möglichst genaue Kopien von Stilrichtungen zu zeigen. Solch gute Stilkopien, denen in der Regel vieles zum Opfer gebracht wird, werden dann als Stilreinheit bezeichnet und geben gewöhnlich den Wertmesser ab, nach welchem ein Bauwerk beurteilt wird.

Gewisse Baustile werden für spezielle Zwecke geradezu usurpiert und das Publikum, leider auch viele Künstler, ist der Ansicht, daß dies — so sein muß.

Unter anderem Usuellen hat sich die Sache so weit zugespitzt, daß die Baustile geradezu wie die Moden wechseln und Kunsterzeugnisse ab-

sichtlich „alt“ gemacht wurden, um deren Geburtsschein aus vergangenen Jahrhunderten datieren zu können.

Dieserart wird ein wahrer Mißbrauch mit Form und Stil getrieben und ist, wenn die Sache nicht gar zu traurig wäre, als Komik der Baukunst zu bezeichnen.

Daß dies unmöglich das Richtige sein kann, bedarf wohl keiner weiteren Begründung.

Sehen wir uns dem entgegen die Kunstwerke vergangener Jahrhunderte an.

Von der Antike bis zur Renaissance, ja bis zu dem unserem Jahrhundert angehörigen „Empire“ — stets war das Werk ein Spiegelbild seiner Zeit.

Und hierin liegt eben das Geheimnis. Kunst und Künstler sollen und müssen ihre Zeit repräsentieren. Im Durchpeitschen aller Stilrichtungen, wie es die letzten Jahrzehnte mit sich brachten, kann das Heil für die Zukunft nicht liegen. Wir können wohl alle aus vererbten Formen, ob sie nun stützend, ragend, krönend sind oder ob sie uns zeigen, wie eine Fläche zu lösen ist, mit Geschick und Geschmack verwerten und fortbilden. — Der Ausgangspunkt jedes künstlerischen Schaffens muß aber das Bedürfnis, das Können, die Mittel und die Eigenschaften „unserer“ Zeit sein.

„Artis sola domina necessitas.“

(Die Kunst kennt nur einen Herrn — das Bedürfnis.) Fragen Sie daher immer, wenn Sie an die Lösung einer Aufgabe gehen, wie wird dieselbe den Zeitgenossen, dem Auftrage, dem Genius Loci, den klimatischen Verhältnissen, dem vorhandenen Materiale und den pekuniären Mitteln entsprechen? Nur so können Sie hoffen, wahre Anerkennung hervorzurufen und die Werke der Architektur, welche heute zum allergrößten Teile nur dem Unverständnisse oder einer gewissen Scheu begegnen, werden allgemein verständlich, originell, ja sie werden populär werden.

Unsere Lebensverhältnisse, unsere Konstruktionen müssen voll und ganz zum Ausdruck gebracht werden, soll die Baukunst nicht zur Karikatur herabsinken.

Der Realismus unserer Zeit muß das Kunstwerk durchdringen, er wird ihm keinen Schaden zufügen, kein Niedergang der Kunst wird daraus resultieren, er wird vielmehr neues pulsierendes Leben den Formen einhauchen und sich mit der Zeit neue Gebiete, welche heute noch der Kunst entbehren, wie beispielsweise das Gebiet des Ingenieurwesens, erobern. Auch nur so kann von einem wirklichen Fortbilden in der Kunst die Rede sein; ja ich behaupte sogar, daß wir dieserart zu einem eigenen, uns repräsentierenden Stile gedrängt werden müssen.

Sie ersehen also, daß ich, von solchen Grundsätzen ausgehend, Ihnen nichts weniger als die Verrückung Ihrer idealen Ziele predige, sondern daß ich es vielmehr als meine Aufgabe betrachte, Sie zu Kindern unserer Zeit, zu denen auch ich mich zähle, heranzubilden.

Da haben Sie sozusagen mein Glaubensbekenntnis.

Zur Schule selbst übergehend, bemerke ich, daß ich von dem Wunsche beseelt bin, Ihnen etwas zu lehren und überzeugt bin, daß auch Sie mit heiligem Eifer für Ihren Beruf erglühen.

Leider weist das Ende unseres Jahrhunderts auf raschen, frühzeitigen Erwerb hin und gerade dieser Umstand bildet einen großen Gegensatz zur nötigen Bildungszeit des Architekten. Sie werden also nach Ihrer akademischen Studienzeit noch viele Jahre in einem Atelier zubringen müssen und sich durch Reisen auszubilden haben, bis Sie selbständig an die Lösung von Aufgaben herantreten können.

Mühsam und dornenvoll ist unser Lebenspfad, aber er ist auch der schönste. Schon vor mir hat es einer gesagt, daß der Architekt in seiner glücklichen Vereinigung von Idealismus und Realismus die Krone der modernen Schöpfung sei — ich aber füge hinzu, daß seine schaffende, gebärende Natur ihn weit über das Niveau der Alltäglichkeit erheben muß.

Zwei Dinge sind es, die Ihnen angeboren sein müssen: „Geschmack und Phantasie" — eifriges Studium und Erfahrung müssen sich dazugesellen, sollen aus Ihnen Architekten werden, wie sie die heutige Zeit fordert. An meiner Mühe, das Ziel zu erreichen, soll es nicht fehlen, ich bitte Sie aber, nicht zu glauben, daß ich imstande bin, aus jedem von Ihnen einen Architekten zu machen. Ein natürliches Können, eine gewisse Selbständigkeit,

ein eisernes Wollen und die bis ans Lebensende reichende Erfahrung gehören dazu, wenn der gesäte Samen zur Frucht reifen soll.

Entgegen der Ansicht meiner unmittelbaren Vorgänger bin ich der Überzeugung, daß wenige, aber wirkliche Architekten an dieser Schule die Ausbildung genießen sollen, es läßt sich eben von architektonischen Zwittergestalten nicht erhoffen, daß sie die Flamme der Begeisterung für die Baukunst sonderlich nähren werden.

Auch habe ich als Lehrer die Pflicht, jedem den richtigen Weg zu zeigen und hoffe ich dieserart den traurigen Typus verfehlter Existenz wenigstens etwas zu verringern.

Halten Sie mich daher nicht für streng, wenn ich die Auswahl unter den an mich herantretenden Schülern recht peinlich treffe, sondern sind Sie überzeugt, daß ich nur im Interesse der Schule, des Berufes und der Kunst handle.

Und so wollen wir denn in Gottes Namen an unsere Aufgabe gehen.

Gemäß unserer Studienordnung sind für die Schüler der Architektur 3 Jahre normiert. Auch ich will es vor der Hand so halten und habe mir diesbezüglich folgendes Programm zurechtgelegt.

Den Schülern des 1. Jahrganges werde ich jene Aufgabe zur Lösung geben, welche, wenn sie ins Leben treten, wohl zuerst an sie herantreten wird, nämlich ein einfaches Wiener Zinshaus.

Ich beabsichtige damit, Sie vor allem in bezug auf Konstruktion und Wahrnehmung der Bedürfnisse recht sattelfest zu machen; bleibt uns dann voraussichtlich noch Zeit, so können Sie an die Lösung des Einzelwohnhauses schreiten, da unsere Verkehrsanlagen diese Frage in den Vordergrund drängen werden und sich eine diesbezügliche Umwälzung in der Wohnweise sicher voraussetzen läßt.

Den Schülern des 2. Jahrganges empfehle ich die Lösung eines öffentlichen Gebäudes mit all seinen komplizierten Innenkonstruktionen und der charakteristischen Außengestaltung. Ich mache Ihnen den Vorschlag, das künftige Gebäude des Handelsministeriums als Basis zu nehmen, dessen Programm ich zu geben in der Lage bin.

Den Schülern des 3. Jahrganges empfehle ich die Lösung einer Aufgabe, welche im Leben wohl nie an Sie herantreten wird, deren Durchbildung aber dazu beitragen wird, den göttlichen Funken der Phantasie, der in Ihnen glimmen soll, zur leuchtenden Flamme anzufachen. In Paris an der Ecole des Beaux arts werden alljährlich solche exotischen Aufgaben versucht und mit den heranreifenden Kunstjüngern eine Art Phantasie-Training vorgenommen.

Ich selbst kann Ihnen aus eigener Erfahrung sagen, daß ich mich damit wiederholt befaßt habe und daß das Resultat stets ein sehr nutzbringendes war. Ich möchte noch beifügen, daß ich es für zweckmäßig halte, mich mit den einzelnen Herren, welche sich an solche Aufgaben heranwagen wollen, zu besprechen und ich es ihrer Wahl überlassen möchte, jenes Phantasiebild zu wählen, das ihrer natürlichen Anlage am besten entspricht; auch halte ich es für zweckmäßig, durch flüchtige Skizzen zu einem Wahlresultate zu gelangen, da schon die Programmfeststellung eine Arbeit ihrer Phantasie sein soll."

* * *

Die Saat ist herrlich aufgegangen, die Wagner-Schule hat alle anderen Schulen dieser Art verdunkelt, sie allein hätte genügt, den Namen des Meisters in aller Zukunft unvergeßlich zu machen. Wer als Wagnerschüler ins Leben trat, hatte den Vorzug und fand mühelos Beruf und Aufträge; alle durften von ihrem Meister dankbar sagen: Er hat uns gegeben, was man braucht, um im Leben bestehen zu können.

Die Schule kann das Talent pflegen, die individuelle Begabung entfalten, was Otto Wagner so ausgezeichnet verstand; aber den genialen Funken gibt die Natur, den muß der Schüler selbst mitbringen. Damit ist es ungleich bestellt, und darum sind die Entwicklungsgrenzen bei den Schülern ungleich gezogen. Otto Wagner, der sich sein Material auszuwählen wußte, hatte in der Tat das Glück, einige Jahrgänge besonders starker Talente zusammenzukriegen, unter denen viele einen glänzenden Aufstieg nahmen.

Ich möchte es mir daher nicht versagen, den Geist des Meisters an den Charakteristiken einiger seiner berühmtesten Schüler wie in einem Spiegelbild zu zeigen.

* * *

Sein kongenialster Jünger war ohne Zweifel der leider zu früh verstorbene Joseph M. Olbrich.

Er kam von der Schule Hasenauer; Wagner hatte ihn bei seinem Lehrantritt von diesem seinen Vorgänger übernommen. Olbrich trat als Ateliergehilfe und Mitarbeiter an dem Stadtbahnprojekt bei Wagner ein und aus den bedungenen fünf Monaten wurden fünf Jahre.

Olbrich war von allen dem Meister entschieden am ähnlichsten, was den Geist, das Temperament und die künstlerische Überzeugungstreue betraf. Als Erbauer des Wiener Sezessionshauses und einiger Villen genoß er eines sehr frühen Ruhmes, ward alsbald durch den Großherzog von Hessen nach Darmstadt berufen, wurde dort mit Ehren und Aufträgen überschüttet und starb knapp vor Vollendung seines großen Düsseldorfer Warenhauses im Sommer 1908 eines plötzlichen Todes, 41 Jahre alt, viel, viel zu jung für die Baukunst, die in ihm einen ihrer genialsten Verfechter verloren hatte. Seine leuchtenden Spuren werden aber in der Kunst nicht untergehen. In 28000 zum großen Teil handgezeichneten Blättern, einem Riesennachlaß, der dem Berliner Kunstgewerbe-Museum angehört, sind sie der Nachwelt überliefert, und außerdem sind sie zum guten Teil Stein geworden in den Ländern am Rhein und zu Cöln, die sich seiner herrlichsten Bauschöpfungen erfreuen dürfen.

Wenngleich Olbrich im Verlauf seines Darmstädter Wirkens formalästhetisch seine eigenen Wege ging und nach seiner stürmischen Sezessionsepoche im begeisterten Anblick alter Meisterschöpfungen einen persönlichen Stil entwickelte, voll reinster Klassizität, so war doch das Wesentliche daran echt Wagnerscher Geist.

Die Meisterschaft des Grundrisses, die unerhörte konstruktive Sattelfestigkeit, darin er sich von seinen deutschen Kunstgenossen sehr be-

deutend unterschied, das waren die entscheidenden Überlegenheiten, die er aus Wagners Atelier mitgebracht hatte.

Darum hing er mit so inniger Verehrung an seinem Meister und sprach immer wieder begeistert von ihm, so oft ich ihn in seinem Hause auf der Mathildenhöhe traf oder in Düsseldorf, wo ihm die letzten großen Bauaufgaben erwachsen waren.

Diese geradezu ehrfürchtige Begeisterung und Verehrung findet ihren rührenden Ausdruck in einigen entzückenden Briefen, wie sie nur ein Olbrich schreiben konnte. Besonders ergreifend ist in dieser Beziehung das Glückwunschschreiben, das er an seinen Meister zu dessen 60. Geburtstag richtet. Man wird es mir danken, daß ich es wörtlich und unverkürzt hier anführe.

Also schreibt Olbrich am 16. Juli 1901:

Mein lieber hochverehrter Herr Oberbaurat!

Verzeihe, wenn ich mich heute erst freue über die reichen sechzig Jahre, die Du der Kunst geschenkt hast, und wenn ich erst heute nach den lauten oder stillen Festen, die Dir deswegen bereitet wurden, komme und Dir sage, wie sehr ich Dir dazu wünsche, den herzlichsten Wunsch, Du könntest unserer Kunst von neuem die reichen sechzig Jahre schenken. Ich weiß nicht, ob alle, die Dich an dem Tage lobten und priesen, so tief zu verstehen fühlten, was wohl sechzig Jahre im Leben eines „Bauenden" bedeuten. Wenn sich Milliarden von feinstem Fühlen auf einmal aus dem Empfinden der großen Herde verdichten könnten, es käme nicht einer Sekunde der immerwährenden Freude gleich, die Du, das weiß ich, so oft tage- und jahrelang empfinden kannst.

Weil Du eben aus Dir heraus arbeitest, gibst und erfindest, darum muß man Dich als den Glücklichen bezeichnen, der täglich sich von neuem zum Feste bereitet. Wie armselig sind doch die Beweise der Verehrung gegen das Gefühl, das dich täglich von neuem beglückt.

Ich weiß es, mein lieber Oberbaurat, genau, und das beachte ich nur an mir, wie doch die liebe Arbeit das Schönste und Beste ist, das einem

am Tage der Geburt geschenkt wird. Und wenn man, wie Du, sechzig Jahre voll diese Feste genießt, wer könnte wohl mehr beneidet werden als Du selbst. Und dazu soll ich Dich nun beglückwünschen! Ich glaube, Du müßtest einfach lachen darüber, wollt ich auch mit den schönsten Reimen der „Klassischen“ kommen.

Wenn Dein Leben und Deine Arbeit Dich an diesem Tage aber nicht voll und reich allein beglücken, so wüßte ich wirklich nicht, wie es möglich wäre, Dir Freude an diesem Tage zu bereiten.

Drum, mein verehrtester Meister, hab ich mich nicht gemeldet, weil ich über Dein großes Glück allein mit Dir sprechen wollte.

Was ich von Dir am meisten gelernt, ich möchte sagen, aufgesogen habe, das ist die unheimliche Kraft, die Dir durch die Arbeit gegeben wird und Dich zu dem ewig jugendfrischen Menschen macht, an den sie alle nicht herankommen. Und dieses Erbvermächtnis, das ich als den eigentlichen Lohn betrachte für die Zeit in der ich Dir begeistert half und diente, macht mich, glaube mir vom Herzen, zum glücklichsten Menschen. Das Reich ist weit, weiter aber die Summe der Arbeit, und ich möchte so stolz sein, einmal sagen zu können, diese unversiegbare Quelle von Kraft habe ich nur von Dir zu Eigen bekommen. Dann ist mein Leben weiter eine Reihe fröhlicher Feste.

Und das soll mein heißester Glückwunsch sein, Dein Geist soll sich in mir weiter vererben, in dem Kampfe gegen paragraphoses Philistertum, und der Sieg fällt auf Dich zurück, echter Lorbeer zu dem goldenen Lorbeer, der längst Dein Eigen ist.

Und nun möchte ich Dir so gerne Deine Hand drücken zum Vermächtnis, wie gerne ich mich Deiner erinnere, und wie gerade die Erinnerung an Dich mich stark und froh sein läßt in den vielen Stunden, die dieser Eigenschaften so sehr benötigen.

Und so bin ich Dein getreuester

Joseph M. Olbrich.

Otto Wagner hat den Genius Olbrichs wohl zu schätzen gewußt, und als 1904 die Lehrkanzel des „Gothikers“ Luntz erledigt war, hat er sich

Entwurf einer Gewerbe-Ausstellungshalle
an stelle der markthalle in der zedlitzgasse in wien
1913

mit aller Energie für die Berufung Olbrichs an die Wiener Akademie eingesetzt. Olbrich wäre ein herrlicher Lehrer gewesen, er besaß nicht nur ein ungeheures Können, ganz im Geiste des zukunftsicheren Wagners, sondern vor allem auch die hinreißende persönliche Kraft der Begeisterung, den phantasievollen Schwung, der wie nichts anderes geeignet ist, die Jugend zu entflammen.

Aber die Unterrichtsverwaltung war kurzsichtig genug, den Wert zu verkennen, den Olbrich für die Akademie bedeutete. Zwei moderne Architekturschulen, das leuchtete ihr nicht ein! Man wollte die „Stilkopisten" nicht aussterben lassen. Und so wurde Olbrich abgelehnt.

Mit Olbrich neben Wagner hätte die Wiener Akademie Weltruhm erlangen müssen.

Aber — — — Olbrich sagt es sehr hübsch in seinem etwas melancholischen Brief vom 2. August 1904:

„Dein lieber, freundlicher Brief vom 16. Juni hat mir nur bestätigt, was ich vorgeahnt hatte. In Wien ist man eben noch nicht so weit, zwei Treiber auf dem Felde der Kunst zu vertragen; deshalb bleibt es bei Muthesiens „Stilarchitektur" und Wien kann beruhigt seine Mission erfüllen. Im übrigen hat alles seine Zeit — mir hätte es viel Freude bereitet — und was heute nicht ist, kann bereits morgen werden. Nur weiterfort gute Dinge schaffen — schließlich ist dies die schönste und beste Freiheit, die in der Kunst genossen und gewährt wird."

Olbrich wäre der einzige, richtige Nachfolger Wagners an der Akademie gewesen — aber er hat die Zeit nicht mehr erlebt.

Der schöne Nachruf, den Otto Wagner seinem Lieblingsjünger widmete, schließt mit den ergreifenden Beileidsworten, die an Olbrichs Gattin gerichtet waren:

„Ein Blitzschlag, der einem neben mir schreitenden Freund tötet — dies ist der Eindruck, den die Schreckensnachricht auf mich machte.

Gewiß ist der Verlust, den Sie, gnädige Frau, und wir Freunde Olbrichs durch seinen Tod erleiden, sehr groß; aber glauben Sie es mir, der Verlust, den die Kunst erleidet, ist größer noch. Bei seinem kaum

zu fassenden Genie, bei seinem beispiellosen Talent, bei seiner übermenschlichen Schaffenskraft gerade in der Zeit der Klärung mußte der Tod ihn dahinraffen. Die Menge ist leider so blind, daß ihr nie klar werden wird, was sie von Olbrich noch hätte erwarten können. Schätze, Reichtümer sind ihr verloren gegangen und sie weiß nichts davon. Nur eine verschwindend kleine Anzahl von Menschen findet den Maßstab für diesen Verlust. Daß Sie, hochverehrte Frau, auserkoren waren, wenn auch nur kurze Zeit, an der Seite dieses Giganten zu leben und sein Dasein zu beglücken, mag Sie über den schweren Schlag trösten, der Sie betroffen.

Hoffentlich findet sich eine Gruppe von Künstlern, die in Würdigung eines solchen Menschenwertes den Menschen selbst im Bilde der Nachwelt überliefert."

Olbrich hat sich selbst ein Monument gesetzt in seinen zum Teil unvergleichlichen Bauschöpfungen zu Darmstadt, Cöln und Düsseldorf, von den zahllosen kleineren Arbeiten zu schweigen; ein literarisches Denkmal aber ist ihm von dem Autor dieser Schrift errichtet worden als Monographie Joseph M. Olbrich (1914), die die treu beobachteten Züge seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit im Gedächtnis der Nachwelt lebendig erhalten will.

* * *

Joseph Hoffmann steht nach Olbrich dem Meister durch Freundschaft am nächsten. Er war das künstlerische Haupt jenes schon früher erwähnten jüngeren Kreises, der sich in den Zeiten der ereignisvollsten Kunstkämpfe um Otto Wagner gebildet hatte und überzeugungstreu für seine Idee und für die Erneuerung der Kunst kämpfte.

Hoffmann hat seine große Kraft ganz dem Kunstgewerbe und den damit zusammenhängenden kleinen Bauaufgaben, die kaum über das Einfamilienhaus hinausgingen, gewidmet und in seinem Lehramt an der Kunstgewerbeschule einen entsprechenden künstlerischen Nachwuchs für diese Gebiete erzogen.

In dieser Beschränkung, darin sich der Meister zeigt, hat Hoffmann die allerstärkste Wirkung ausgeübt.

Die Erneuerung des Kunstgewerbes in Wien in dieser eigenartigen Prägung und deren Ausstrahlung auf Deutschland wäre ohne Hoffmann und der von ihm begründeten Wiener Werkstätte gar nicht zu denken; wenn Wien in den modernen Geschmacksfragen von den Möbeln bis zu den Moden einen internationalen Ruf besitzt und für deutsche Kunstschulen und Werkstätten vorbildlich wurde, so ist das in erster Linie Joseph Hoffmann zu danken.

Dieser beispiellose Erfolg hat freilich den Einsatz der ganzen Persönlichkeit und wohl auch den Verzicht auf die größeren Architekturaufgaben gekostet, zu denen Hoffmann von der Wagnerschule her berufen wäre. Nie sah man ihn bei großen Konkurrenzen, zum Bedauern seiner Freunde, die mit Recht Außerordentliches von ihm erwarten. Die Hoffnung besteht, daß auch er sich von den Kleinaufgaben weg und den baukünstlerischen Großaufgaben zuwenden werde.

Jedenfalls erwartet man von ihm noch Großes; er ist noch ein unbeschriebenes Blatt in der Baukunst.

Damit mag es zusammenhängen, daß die Wahl nicht auf ihn fiel, als man so eifrig einen Nachfolger für Otto Wagner an der Akademie suchte. Vergebens hat ihn Otto Wagner für seinen Lehrstuhl vorgeschlagen; man wollte ihn nur als Kunstgewerbler gelten lassen, gewiß mit Unrecht, denn Baukunst ist, wenn man will, auch schon in seinen kleinen Sachen.

* * *

Hier muß eingeschaltet werden, daß an der Wiener Akademie für die Ausübung des Lehramtes eine Altersgrenze nach oben gezogen ist. Mit dem 70. Lebensjahr, das zugleich das Ehrenrektorat mit einschließt, hat der Künstler vom Lehramt zurückzutreten, selbst wenn er noch so schaffensfrisch ist wie Otto Wagner. Hier wurde eine Ausnahme insofern gemacht, als ihm noch ein zweites Ehrenjahr übertragen wurde (und jüngst noch zwei weitere Ehrenjahre, im ganzen also vier), was zum Teil seinen Grund darin hat, als über seine Nachfolge keine Einigung zu-

stande kam. Trotz des zweiten Ehrenjahres blieb der Lehrstuhl noch über ein Jahr verwaist. Als unumstößlich galt nur der Grundsatz, daß der Geist Wagners in der Akademie lebendig bleiben müsse und daß der Nachfolger daher nur im Kreise seiner ehemaligen Schüler gesucht werden könne.

Zu der Gruppe der älteren Schüler gehörten außer den vorgenannten Hubert Geßner, der sich durch hervorragende Nutzbauten in Wien und Brünn einen angesehenen Namen gemacht hatte, Jan Kotiera, der in dem sich modernisierenden Prag eine Basis breiten Wirkens geschaffen, Joseph Plečnik, ein eigenartiges, tiefbohrendes und abseitige Wege gehendes Künstlertemperament, und endlich Leopold Bauer.

Eine Zeitlang wurde Joseph Plečnik als der aussichtsreichste Kandidat genannt, der bereits seit einigen Jahren neben Jan Kotiera an der Prager Kunstgewerbeschule wirkte. Aus Gründen, die ein Geheimnis der Unterrichtsverwaltung bleiben werden, wurde seine Ernennung verweigert, obgleich das Professoren-Kollegium ihn zweimal primo et unico loco vorgeschlagen hatte. Die Ernennung zum Nachfolger Otto Wagners fiel sodann ziemlich überraschend auf Leopold Bauer, der sich bis dahin im Hintergrund gehalten hatte.

* * *

Großes theoretisches Wissen, praktische Erfahrung und rastloses Streben berechtigen diesen ehemaligen Schüler zweifellos zur Anwartschaft auf die Nachfolge, die ihm tatsächlich zugefallen ist. Bauer hat bereits eine Reihe namhafter Bauten in Schlesien und Brünn ausgeführt und ist gegenwärtig in Wien mit dem Bau des Palais der Österreichisch-ungarischen Bank beschäftigt. Gleich seinen Kameraden hat er das, was seine baukünstlerische Stärke und Überlegenheit ausmacht, von Otto Wagner her; in der äußeren Formgebung jedoch folgte er, ebenso wie die anderen, seinem persönlichen Geschmack, mit dem Unterschied allerdings, daß er sich gelegentlich zu weitgehenden Kompromissen mit einer von Wagner grundsätzlich verpönten Richtung bereitfinden ließ.

Er brachte es später fertig, sich öffentlich von Wagner loszusagen, zu einer Zeit, da die öffentliche Meinung besonders heftig gegen Otto Wagner

opponierte. Eine persönliche Meinungsverschiedenheit in nichtigen Organisationsfragen bot den äußerlichen Anlaß; er schreckte vor der Ungeheuerlichkeit nicht zurück, Wagners Persönlichkeit als ein Hindernis für die Schaffung eines zeitgemäßen Baustils hinzustellen.

In einem Zeitungsartikel erhob er gegen Otto Wagner den Vorwurf, daß unter ihm die Freiheit des Denkens und der persönlichen Entschließungen derart geknebelt werden, daß Männer von eigenem Urteil unmöglich unter seiner Fahne bleiben können. Er stellt damit die Tatsache in Abrede, daß er seinen Werdegang gerade Wagners unvergleichlicher Fähigkeit, die individuellen Künstleranlagen seiner Schüler zu entfalten, verdankt, und daß Hoffmann, Olbrich, Geßner, Plečnik und die vielen anderen späteren Schüler ebenfalls ein durchaus individuelles Gesicht haben, ohne die künstlerische und moralische Treue gegen den Meister als eine Knebelung ihrer Denk- und Entwicklungsfreiheit zu empfinden.

Als nun, den Umständen nach, das große Los mit der Akademie-Professur auf Bauer fiel, war die Abstammung von Wagner maßgebend gewesen. In Zeitungsnotizen versicherte nun Leopold Bauer, daß er keineswegs ein Gegner Wagners sei; zugleich aber betont er sein Anderssein, indem er sich als Gegenwartsmensch und Wagner als Zukünftler bezeichnete, als Utopisten, der doch mehr auf dem Papier als in Stein geschaffen habe. Es hat den Anschein, als wüßte er nicht, daß das Kunstunverständnis der Mehrheiten die Ursache war, warum Wagners schönste, ebenso vom Geist der Gegenwart als der Zukunft erfüllte Schöpfungen Papier geblieben sind.

Auf das Widersprechende in der Handlungsweise aufmerksam gemacht, fand sich Bauer nun doch bereit, in seinem bald darauf veröffentlichten Lehrprogramm mit größerer Ehrerbietung seines Meisters zu gedenken, was wieder nicht ohne polemische Reflexionen geschah.

Im wesentlichen aber war dieses neue Lehrprogramm nichts anderes als Zug um Zug eine Wiederholung des Lehrprogramms Wagners. Das übrige sind ziemlich wortreiche und auch etwas verworrene Theorien über die sekundären Fragen der äußeren Form, die von den anderen Jüngern Wagners auf selbstverständliche, persönliche Weise ohne Freund-

schaftsbruch und Zeitungslärm gelöst wurden, weil jeder es von vornherein als sein unbestrittenes Recht betrachten durfte, es damit zu halten wie er wolle.

Im allgemeinen: ich glaube nicht, daß Person und Sache, Mensch und Künstler, Charakter und Kunst so zu betrachten seien, als ob sie gar nichts miteinander zu tun hätten. Sie haben sehr viel miteinander zu tun; besonders aber dann, wenn sich mit dem Beruf des Künstlers der des Lehrers verbindet, des Kunsterziehers, Jugendbildners. Hier spricht das Menschliche ganz hervorragend mit. Wer wollte es leugnen, daß bei Otto Wagner die künstlerische und persönliche Kraft, mit der er so stark wirkt, nicht zugleich auch in der Gradlinigkeit seiner großen Menschlichkeit beruht?!

* * *

Es ist nicht überflüssig, an dieser Stelle über den Geist der Zeichnung einige Worte einzuflechten, vor allem deshalb, weil Otto Wagner auch damit Schule gemacht hat. Er besaß von jeher eine künstlerische Liebe für schöngezeichnete Architekturblätter; er ist nicht nur selbst ein vorzüglicher Zeichner, sondern er hat seine Schüler und Ateliermitarbeiter auch auf diese Eigenschaft hin beurteilt und ausgewählt. So war ihm in seiner Frühzeit bis zum Antritt der Akademieprofessur der Architekt Rudolf Bernt durch mehr als zwanzig Jahre ein treuer Gehilfe gewesen, dessen Otto Wagner im Vorwort zum 1. Band seiner Skizzen und Projekte mit besonderer Freundschaft und Dankbarkeit gedenkt; er schätzte ihn besonders als Meister der zeichnerischen Darstellung; daß damit nicht zu viel gesagt ist, beweisen die vielen kunstvollen Blätter dieses Bandes, insbesondere die Studien und Erinnerungsblätter der Festdekoration 1881 und das graphische Kunstblatt der Idealskizze „Artibus".

Es ist bemerkenswert, daß es vor allem der zeichnerische Genius Olbrichs war, die graphisch bekundete Phantasie und der Geschmack, die Otto Wagner bestimmten, diesen jungen Künstler 1894 als Ateliermitarbeiter zu berufen.

Was zuerst Bernt und dann Olbrich war, das wurde später Marcell Kammerer, der aus Wagners Schule hervorging und als der Dritte in der Reihe der großen Wagner-Zeichner eine Ausbildung hinsichtlich Grundrißdisposition und Organisationstalent erlangte, wie sie in diesem Umfang nicht so sehr die Schule allein, sondern viel mehr noch die jahrelange intensive Atelierarbeit in steter unmittelbarer Fühlung mit dem Meister gewährt.

Demnach sind Wagners Projekte auch äußerlich, was Zeichnung und Geschmack anbelangt, erfüllt von Eigenart und Finesse. Ihre Marke ist auf den ersten Blick erkennbar und auch aus diesem Grunde Gegenstand der Aufmerksamkeit und Bewunderung auf allen Ausstellungen und Konkurrenzen, wo immer sie erscheinen.

Ganz im allgemeinen läßt sich über das schöne Zeichnen, wie es Wagner meisterte, keineswegs sagen, daß es eine für den Architekten ganz entbehrliche Überkunst sei. Besonders die perspektivische Zeichnung ist ein unerläßliches Verständigungsmittel dem Laien gegenüber, der sich Grundrisse, Schnitte, orthogonale Darstellung entweder gar nicht oder nur sehr unvollkommen als Raumgebilde versinnlichen kann. Er bedarf zu seinem Verständnis eines „Bildes" von der künftigen anschaubaren Gestalt. Je besser und überzeugender die graphische Darstellung, desto leichter wird sich der Laie in die Ideenwelt des Architekten hineinfinden und für dessen Absichten gewinnen lassen. In dieser Beziehung künstlerisch möglichst viel zu tun, war besonders in Wagners Frühzeit notwendig, um die Laienwelt wenigstens einigermaßen für die Architektur zu interessieren, die damals noch in ihrer akademischen Unnahbarkeit sehr unpopulär war. Diesen Bann hat erst Wagner gebrochen. Trotzdem ist auch heute und wahrscheinlich für alle Zukunft die zeichnerische Qualität nicht zu entbehren, weil in ihr das einzige Mittel liegt, eine Bauidee gemeinverständlich zu veranschaulichen und ihre inneren Vorzüge in ein möglichst günstiges Licht zu setzen.

Damit ist aber auch schon die Gefahr angedeutet, daß der Zeichnung und der Bildwirkung zuliebe mehr getan wird, als das Bauwerk verantworten kann. Glücklicherweise tritt das Unreelle solcher bloß äußerlich

bestechender, mehr oder weniger „dekorativer" Zeichnungseffekte früh genug an den Tag, weil, wenn es einmal zur Ausführung kommt, gebaute Skizzen nichts weniger sind als Baukunst.

Vor diesen Übergriffen, die nicht selten mit unlauterem Wettbewerb eine fatale Ähnlichkeit haben, schützt nur eins: echter Baugeist, der dessen eingedenkt bleibt, daß jeder Strich auf dem Papier in der Ausführung verantwortet werden muß, und daß im Architekturbild nicht die malerische Wirkung das Primäre ist, sondern die baukünstlerische.

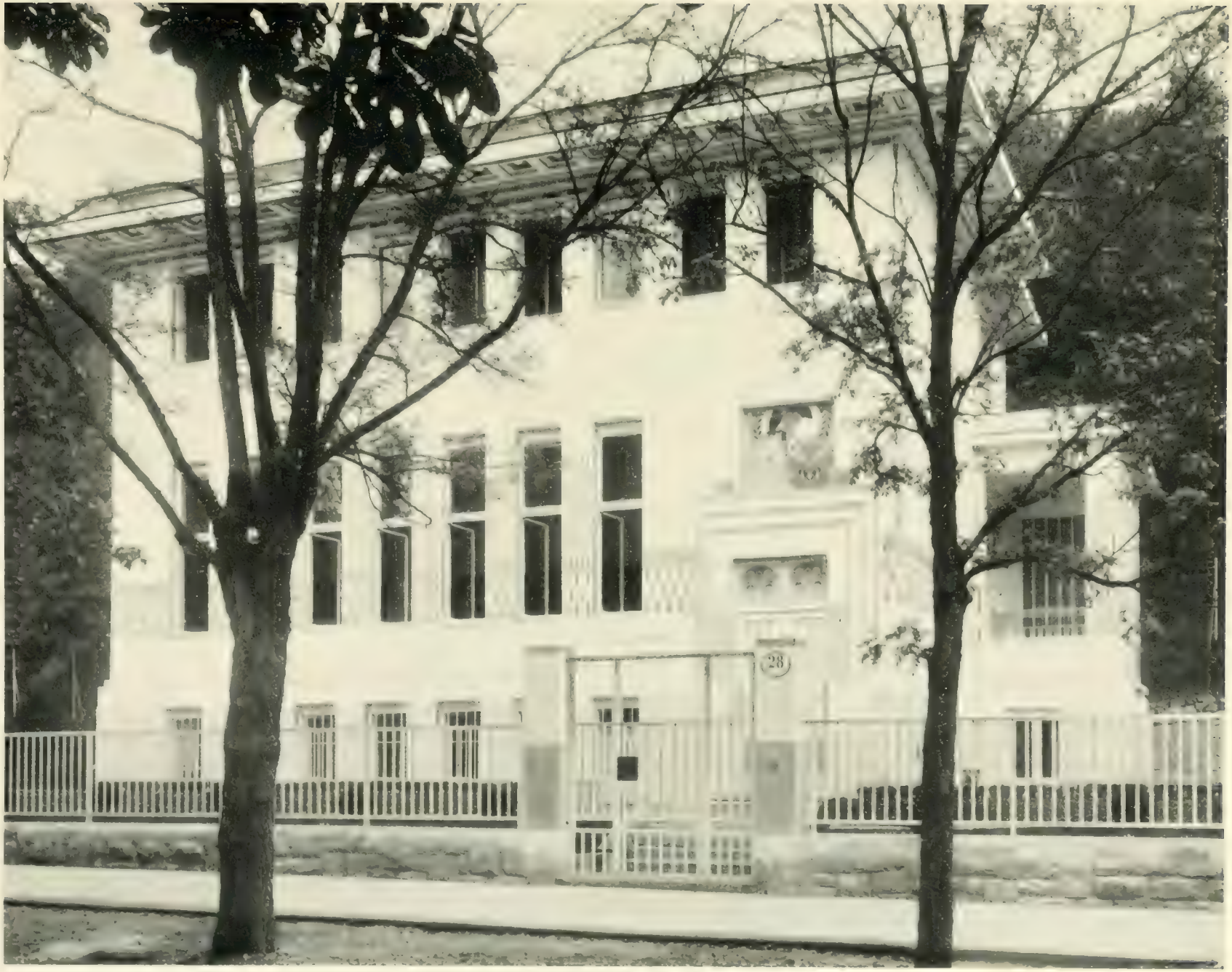
Dieser tiefe sachliche Ernst ist in der Wagner-Schule und ihrem Meister, so sehr hier auch das schöne Zeichen betont ist. Bei allem Raffinement war es immer nur Mittel, niemals Selbstzweck.

* * *

Aus der jüngeren Reihe möchte ich insbesonders das zu früher Eigenart und Selbständigkeit erwachsene Trifolium, den vorhin schon genannten Marcell Kammerer, dann Emil Hoppe und Otto Schönthal, zum weiteren Beweis anführen, daß die individuelle Entfaltung durch keinen Meister so unbedingt gewährleistet war als durch Otto Wagner.

Um das zu erkennen, braucht man sich nur daran zu erinnern, daß die meisten Kunstschulen, und gewiß nicht die schlechtesten, ganz uniforme Schülerprodukte erzielen, besonders dann, wenn die Lehrer starke Persönlichkeiten sind. So beobachtet man, daß die Schüler zu allzu sklavischen Nachahmern, um nicht zu sagen Plagiatoren, ihrer Meister werden, und daß demnach aus den großen A's und B's die zahllosen kleinen a's und b's hervorgehen, was ich als keinen Vorzug dieser Schulen betrachte. Das vorzeitige Erstarren und Stagnieren erscheint mir das Los dieser Schulen, wie groß auch ihre vorübergehende Berühmtheit sein mag.

Im Gegensatz dazu bieten die Abkömmlinge der Wagner-Schule das erfrischende Bild einer steten Individualisierung, die einer Weiterbildung gleich zu achten ist. Aber das einigende Band, das diese vielfach differenzierten Erscheinungen untereinander und vor allem mit dem Meister verbindet, ist jenes Wesentliche seiner Mission als Erneuerer der Baukunst,



Neue Villa von O. W. in Hütteldorf. 1913

Otto Wagners Stadtwohnung Wien VII
Schlafzimmer. 1913

Speisezimmer Otto Wagners, Wien vii, Döblergasse 4
1913

SPEISEZIMMER MIT BLICK IN DEN SALON
WOHNUNG VON OTTO WAGNER IN WIEN VII
1913

das ich in diesem Buche klar formuliert habe. Es ist keine zeitliche Formfrage oder Geschmackssache oder Modesache, die heute herrscht und morgen wieder vergessen ist, sondern es ist die für die ganze kommende Entwicklung maßgebende Tatsache des neuen Grundrisses, der neuen formbestimmenden Techniken und Baustoffe.

Aus diesem inneren Grund haben alle zu ihrem Meister gehalten, offen und treu bis auf einen, wie verschiedenartig sie auch das von ihm empfangene baukünstlerische Gesetz, das zugleich auch das Gesetz der neuen Zeit ist, auslegten, je nach persönlichem Geschmack, je nach Fähigkeit und Neigung. Darum konnte es für sie keinen wirklichen oder tieferen Grund zur Gegnerschaft geben.

Sogar die Schatzkammer der Überlieferung blieb ihnen unverwehrt, wenn sie es für wünschenswert fanden, dort ihren Formensinn zu laben und zu stärken. Gerade die besten unter seinen Jüngern haben das auf persönliche und selbstbewußte Art getan, vor allem Olbrich, ohne daß deshalb auch nur der leiseste Verdacht von Abtrünnigkeit oder Gegnerschaft hätte aufkommen können.

Wie über diese individuellen Verschiedenheiten die tieferen Gemeinsamkeiten das Bindende bleiben, haben gerade Hoppe, Kammerer und Schönthal bewiesen. Auch sie sind untereinander verschieden, aber das hat sie nicht gehindert, sich zu gemeinsamem, erfolgreichem Schaffen zu vereinigen, und zwar auf der einzig ausschlaggebenden Basis dessen, was sie vom Meister empfangen haben als Prinzip der modernen Baukunst. Sie wissen das und gehören darum mit zu den treuesten und überzeugtesten Anhängern Otto Wagners, von dem sie hergekommen sind.

Im guten Sinn wienerisch ist das Gesicht der Schöpfungen von Kammerer und Konsorten; wer aber in das Wesentliche dieser Kunst hineinblickt wird finden, daß diese von ihnen erbauten Stadthäuser in Wien, Tribünen am Trabrennplatz, neuen Kuranlagen in Abbazia usw. ihre tiefen und dauernden Zusammenhänge mit dieser neuen Zeit kraft ihrer echt Wagnerschen Grundrisse behaupten und darin ihre besondere künstlerische Überlegenheit bewähren.

Darin liegt die Treue, die sie dem Meister erfüllen, und so ist das schöne Wort aufzufassen, das einer der hoffnungsvollsten Schüler Wagners, Deininger, in einer Festrede gesprochen hat:

„Und wenn wir dereinst alle nicht mehr sind, so werden wir dafür gesorgt haben, daß unsere Dankbarkeit, in Stein umgesetzt, noch künftigen Geschlechtern sage, daß hier ein Mann gewirkt, der für die Baukunst von derselben ungeheuren Bedeutung ist, wie Beethoven und Richard Wagner für die Musik."

* * *

Die Namen der Schüler, die eine solche Bürgschaft leisten, sollen nicht verloren gehen; zumindest sollen sie sich in der folgenden Liste mit den Jahreszahlen ihrer Studien finden wie auf einer Denktafel, die zur Geschichte Otto Wagners ebenso gehört wie die erwähnenswerte Tatsache einer stattlichen Anzahl von Bänden, die unter dem Titel „Wagner-Schule" die Studien und Projekte der Lehrjahre enthalten, als ein leuchtendes und stolzes Dokument, das keine andere Bauschule der Welt aufzuweisen hat.

Die Jünger, und was sie Gutes leisten, gehören mit zum Leben des Meisters. Ihre Namen sind im Anhang des Buches verzeichnet.

* *

*

****

VI. EHRUNGEN

Der 70. Geburtstag des Meisters gab seinen Schülern und Freunden den freudig ergriffenen Anlaß zu einer Feier, die indessen weit über den Rahmen eines Familienfestes hinausging. Aus aller Welt kamen ehrende Kundgebungen, Adressen und bedeutende Kunstgeschenke; es war auch insofern ein bedeutungsvoller Tag, als er die sichtbaren Zeichen bot für Wagners Weltruhm.

Was er auf seinem Lebensweg bis dahin an Ehren, Würden und Ämtern erreicht hat, soll nun in dieser gedrängten Aufzählung zusammengefaßt werden. Demnach lauten Beruf und Titel:

„Architekt, k. k. Hofrat, Ehrenpräsident der Gesellschaft österreichischer Architekten, Ehrenpräsident des Bundes österreichischer Künstler, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Ehren- und korrespondierendes Mitglied des königlichen Institutes britischer Architekten in London, der Société Centrale des architectes in Paris, der kaiserlichen Gesellschaft der Architekten in Petersburg, des kaiserlichen Stadt-Petersburger-Architektenvereines, der Société Centrale d'Architecture de Belgique in Brüssel und der Gesellschaft zur Förderung der Baukunst in Amsterdam, Ehrenmitglied des Institutes amerikanischer Architekten, der Societade des Architectes Portueges, Ehrenmitglied des Verbandes ung. Baukünstler und des architectural institute of Canada, Vize-Präsident des Congres Artistiques Internationaux, usw. usw."

Nachzutragen wäre noch, daß die einzige große goldene Medaille, die die Internationale Architekturausstellung Rom 1911 an einen einzelnen Künstler zu vergeben hatte, Otto Wagner verliehen wurde, daß er einige Jahre später auf der Internationalen Baufachausstellung Leipzig 1913

den königlich sächsischen Staatspreis davontrug, und daß ihm in demselben Jahre der Bund österreichischer Künstler unter dem Vorsitz von Gustav Klimt zum Ehrenpräsidenten ernannte, was gleichzeitig als Kundgebung gegen die Gemeinde Wien in der Museumsfrage aufzufassen war.

Von den Ehrungen des Tages will ich nur einige hervorheben, vor allem die der Société Centrale d'Architecture de Belgique und der Gesellschaft zur Förderung der Baukunst in Amsterdam, die seine Bedeutung für die Welt würdigen.

Der Bund deutscher Architekten feiert ihn als begeisterten Lehrer der Jugend, und der Deutsche Werkbund hebt gebührend hervor, daß die ganze heutige architektonische Welt auf ihn als Wegweiser und Bahnbrecher blickt.

Selbst die Künstlergenossenschaft in Wien anerkennt jetzt, nach alter Fehde, seine führende Meisterschaft und das Wiener Stadtbauamt gedenkt seiner bahnbrechenden Tätigkeit im Interesse der Baukunst und zum Vorteil Wiens — aber leider immer nur in Worten!

Von allen Reden des Tages scheint mir jene von Joseph Hoffmann, der ihn als Befreier der Kunst preist, den tiefsten Punkt zu berühren, darin sich die Wünsche aller Erkennenden finden, indem er Wien mit den Worten ermahnt:

„Wien, die Stadt, die er nie verlassen hat, an der er mit der größten Liebe hängt, die er lobt und preist trotz allem, Wien, die Stadt alter Kultur und echten Geschmacks, die herrliche Stadt, sie möge sich ermahnen und gut machen, was sie versäumt, sie möge ihn rufen und seine Werke verwirklichen!"

Wenn aber dies alles vergeblich ist, so bleibt eins, was Hoffmann sehr schön berührt:

„Was haben sie alles zu verdrehen und zu vernörgeln gewußt! Aber ohne Wunden steht er unter uns, heil und gesund, ein Jüngling trotz seiner Jahre.

Ungebrochen und ungebeugt, frei, stolz und kampfesfroh!

Dieses sein Bild wollen wir immerdar behalten und nicht vergessen!

Er ist ein Mutspender für uns Lechzende!"

* * *

****

VII. DIE SPÄTZEIT

Der 70. Geburtstag bedeutet insofern eine Zeitwende, als nach Absolvierung seines doppelten Ehrenjahres sein Rücktritt vom akademischen Lehramt erfolgen mußte. Das bedeutet eine Neuordnung seines Lebens, den Verzicht auf ein liebgewordenes Amt, dem er so viele Lorbeeren verdankt — und vielleicht auch, wie viele meinen, den Abschied von der Jugend.

Aber dem ist nicht ganz so!

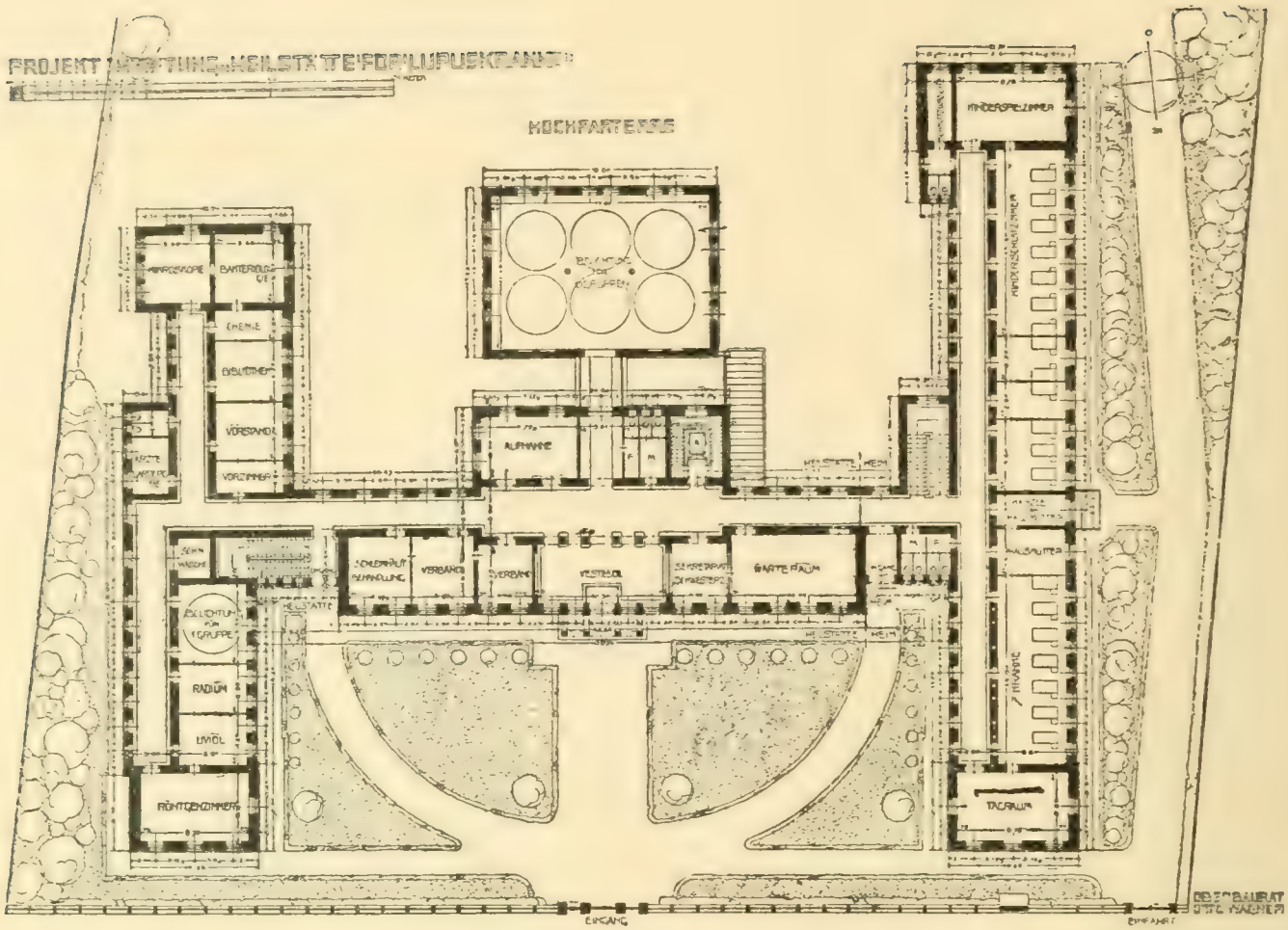
Wir finden ihn zwar neu installiert, in einem wunderschönen Hause, das er in der Döblergasse, Wien VII, selbst gebaut, aber die Jugend hat er noch nicht verabschiedet, denn die Jugend ist er selbst, trotz seiner 73 Jahre. Die Zeit hat keine Macht über ihn.

Und fast scheint es, als ob die Früchte seiner Spätzeit die reifsten und besten wären.

Sein eigenes, ebengenanntes Doppelhaus ist der beste Beweis dafür. Er hat ihm alle Erfahrungen zugeführt, die er in seinem langen arbeitsreichen Leben gewonnen hat, und wir können nur wünschen, daß Wien viele, viele solcher Häuser besäße, dann würde eine neue Schönheit, Helligkeit und Klarheit in den so traurig gewordenen Bezirken aufgehen.

Sein Atelier und seine Privatwohnung in diesem Hause sind ein weiterer Beweis. In dieser Wohnung hat er die Resultate der neuen Geschmacksgesetze und der neuen Materialien angewendet, und darum unterscheiden sich diese Interieurs wieder grundsätzlich von seinen früheren Privatwohnungen.

Das von ihm einst bewohnte Palais am Rennweg, seine frühere Villa in Hütteldorf und seine jetzige Stadtwohnung, sie verkörpern die Kunst-



GRUNDRISS DER LUPUSHEILSTÄTTE / HOCHPARTERRE

und Kulturgeschichte drei aufeinander folgender Stilepochen, erlebt in einem einzigen Dasein. Ich will sie nicht vom Geschmacksstandpunkt gegeneinander werten; sie unterscheiden sich nur durch die Zeitfolge und die dadurch bedingte Formänderung — Qualität haben alle drei gehabt, denn sie ist eine persönliche Eigenschaft des Künstlers.

Er hat sich ein Sommerhaus in Hütteldorf gebaut, und diesem Hause kamen die geklärten Anschauungen zugute, die er über Wohnkultur als letzte Ausprägung empfing; vor allem aber führte er ihm die bewährten Materialverbesserungen und Erfindungen zu, die von jeher seine starke Seite waren.

Denn was Material betrifft, war er immer ein unermüdlicher Experimentator und Entdecker. Ewige Dauer, Unverwüstlichkeit, unversehrt bleibender Glanz und unantastbare Reinheit waren die Probleme, denen

er mit Erfolg an den Leib rückte. Darum predigte er das Holzzementdach, weil es am stärksten trotzt und keiner Reparatur bedürftig wird; er erfand das Marmornit als Gebäudeanwurf, weil es das Einsetzen von Ruß und Schmutz an den Fassaden verwehrt; opalwirkendes farbiges Glas entdeckte er sich als neues Dekor und seine Träume verweilten bei Monumenten aus Gold, Email, farbigem Glas und ähnlichen Stoffen, die anscheinend keiner Veränderung unterliegen.

In der Lupusheilstätte, einem Riesenkomplex, daran er gegenwärtig baut, verwirklicht er seine Idealforderungen von hygienisch-sanitärer Einrichtung, und über alles verspricht es ein Bauwerk von größter Einfachheit und Harmonie zu werden.

Und welche Harmonie ruht erst in dem House of Glory, das ein Museum amerikanischer National-Heiligtümer werden sollte, würdig in Washington zu stehen. Diese Musik der Verhältnisse, dieser rhythmische Klang in den wohlabgewogenen kubischen Formen, diese edle Einfachheit und Klassizität — überall müßte dieses Bauwerk heimatverwandt und wurzelhaft erscheinen, wo immer es in der Welt steht. Vor allem, weil es vom lebendigen Geist dieser Zeit und vom lebendigen Geist eines ganz großen, abgeklärten Künstlers erfüllt ist, und darum allen Zeiten gehört. Auf Anregung eines amerikanischen Milliardärs ist der Entwurf entstanden, dessen Ausführung nur deshalb unterblieb, weil der Stifter jäh aus dem Leben abberufen wurde.

Aber eine ähnliche Harmonie ist an dem Bauwerk, das als Gewerbe-Ausstellungshalle an Stelle der Markthallen in der Zedlitzgasse, Wien I, gedacht ist. Hier tritt in Verbindung mit dem an der Hauptfront gelegenen Repräsentations- und Verwaltungsbau und Empfangshalle der Einraum aus Glas mit Eisen- und Betonrippen als Ausstellungshauptraum auf, jener fruchtbare neue Gedanke, der in seinem Entwurf zum Technischen Museum zum erstenmal greifbar wurde und mit Hilfe von jeweiligen beliebigen Einbauten für alle Arten von Ausstellungen, seien es Küchen- oder Automobil-Ausstellungen, unbegrenzte Möglichkeiten gibt.

* * *

So findet man den Künstler rastlos und frisch mit neuen Lösungen und Ideen beschäftigt, die durch ihre schöpferische Eigenart und Reife immer aufs neue überraschen. Unversiegbar erscheint der Kraftquell in ihm, der ihn immer wieder verjüngt. Es ist ein gutes Dichterwort, das auf ihn gemünzt sein könnte und das besagt: ein bejahrter Mann ist kein alter Mann!

Damit verbindet sich die Frage: wann wird der Künstler alt?

Gewiß solange nicht, als er diese Schaffensfreude und Schaffenskraft besitzt. Wie alle großen Genies hat Otto Wagner noch eine lange und fruchtbare Spätzeit vor sich und wie die Größten darf er in diesem Alter sagen, daß er sein Bestes noch schaffen werde.

Darum ist es töricht, wenn die Menschen heute glauben, daß man ihm große Aufgaben nicht mehr anvertrauen könne. Es ist ja in letzter Zeit etwas still um ihn geworden, so daß es fast wie ein ungewollter Boykott aussieht. Darum sei den Zweifelsüchtigen und Ängstlichen zugerufen, daß sie nur unverdrossen die große in ihm aufgespeicherte Kraft reichlich nützen mögen, zum eigenen Vorteil, denn ihm ist Zeit gegeben, noch eine ganze Welt neu zu bauen.

Zugleich aber möchte ich an jene Kunstschreiber unserer Zeit eine kräftige Absage richten, die in ihren eilfertigen Büchern des größten Meisters und Bahnbrechers der neuen Baukunst, des Größten nach Schinkel und Semper, vergessen und darum nur ein halbes oder schiefes Bild der Entwicklungsmächte dieser Zeit geben. Vor allem aber gilt mein Veto jenen lebensfremden Kunsthistorikern, die der Menschheit ein falsches Kunstbild liefern, indem sie ihre angeblichen „Entdeckungen" aus der Vergangenheit so darstellen, als ob es das wäre, was einzig und allein frommt, anstatt es klipp und klar aufzuzeichnen, daß die vergangenen Formen wohl dem vergangenen Leben und der vergangenen Kultur entsprochen haben, es aber nie und nimmermehr für unsere Zeit tun, sondern daß diese neue Zeit aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus naturgemäß ihre eigene Kunst gebären mußte, dafür unser Otto Wagner der stärkste und lebendigste Beweis ist. Bücher, die nicht diesen evolutionistischen Gedanken einer aus dem Zeitgeist heraus sich ewig

Heilstätte für Lupuskranke in Wien. 1913
ENTWURF

Heilstätte für Lupuskranke in Wien. 1913
Mittelfront

neu gebärenden Kunst auf unzweideutige Art erkennen lassen, verdienen auf den Scheiterhaufen geworfen zu werden.

Gegen alle diese leider sehr verbreiteten Irrtümer unserer Zeit, begangen durch unfruchtbare Wissenschaftelei, Lebensfremdheit, Unkenntnis, Bequemlichkeit, Unfähigkeit, Parteilichkeit, politische Befangenheit, Spekulation oder sonstwie Namen habende unkünstlerische Antriebe, zum unermeßlichen Schaden des Nationalgutes, das die lebendige künstlerische Kraft darstellt, erhebe ich mit diesem Buch den allerschärfsten Protest.

Damit schließe ich das Buch, das die ruhmvolle Tragödie eines unserer größten Künstler darstellt, in der Hoffnung, damit der Menschheit die Augen über einen der Größten geöffnet und zugleich seinem bitteren Verkanntsein ein Ende gemacht zu haben.

Doch betrachte ich diesen Schluß nur als vorläufig, weil ich voraussehe, daß ich zum 80. Geburtstag des Künstlers ein weiteres ruhmreiches Kapitel werde anfügen müssen.

* *

*

****

NAMENVERZEICHNIS DER SCHÜLER WAGNERS

Balzarek, Mauriz, geb. zu Türnau in Mähren 1872. Schüler: 1899/1902. 1901/2: Pern-Preis.

Bauer, Leopold, geb. zu Jägerndorf in Österr.-Schlesien am 1. IX. 1872. Schüler: 1894/95, 1895/96. 1896: 1 Schwendenwein-Reisestipendium; 1895: 1 Hof-Preis I. Klasse; 1896: 1 Hansen-Preis.

Böhm, Johann, geb. zu Wien am 23. X. 1882. Schüler: 1905/06, 1906/07, 1907/08. 1908: 1 Schwendenwein-Reisestipendium; 1906: 1 Pein-Preis.

Deininger, Wunibald, geb. zu Wien am 5. III. 1879. Schüler: 1899/1900, 1900/01, 1901/02. 1902: Staats-Reisestipendium; 1901: 1 Gundel-Preis, 1 Hof-Preis II. Klasse.

Dorfmeister, Karl, geb. zu Wien am 9. VIII. 1876. Schüler: 1900/01, 1901/02, 1902/03. 1903: Staats-Reisestipendium.

Engel, Anton, geb. zu Podiebrad in Böhmen am 4. V. 1879. Schüler: 1905/06, 1906/07, 1907/08. 1908: 1 Staats-Reisestipendium; 1907: 1 Hofpreis II. Klasse.

Ernstberger, Karl, geb. zu Mallowitz in Böhmen am 25. IX. 1887. Schüler: 1906/07, 1907/08, 1908/09. 1909: 1 Staats-Reisestipendium; 1908: 1 Spezialschul-Preis.

Felgel, Oskar, geb. zu Wien am 30. VII. 1876. Schüler: 1897/98, 1898/99, 1899/1900. 1900: 1 Staats-Reisestipendium.

Fenzl, Alfred, geb. zu Wien am 6. V. 1871. Schüler: 1897/98, 1898/99, 1899/1900. 1900: 1 Schwendenwein-Reisestipendium.

Fritz, Hans, geb. zu Hall in Tirol am 16. XI. 1883. Schüler: 1910/11, 1911/12, 1912/13. 1913: 1 Staats-Reisestipendium; 1912: 1 Olbrich-Preis.

Geßner, Franz, geb. zu Wallachisch-Klobouk in Mähren am 15. IX. 1879. Schüler: 1903/04, 1904/05, 1905/06. 1906: 1 Staats-Reisestipendium.

Geßner, Hubert, geb. zu Klobouk in Mähren am 20. X. 1871. Schüler: 1894/95, 1895/96, 1896/97, 1897/98.

Hannich, Josef, geb. zu Wien am 9. III. 1889. Schüler: 1909/10, 1910/11, 1911/12. 1911: 1 Gundel-Preis; 1912: 1 Haggenmüller-Preis.

Heinisch, Josef, geb. zu Wien am 18. VIII. 1889. Schüler: 1909/10, 1910/11, 1911/12. 1912: 1 Schwendenwein-Reisestipendium; 1910: 1 goldene Füger-Medaille.

Hoffmann, Josef, geb. zu Pirnitz in Mähren am 15. XII. 1870. Schüler: 1894/95. 1895: 1 Staats-Reisestipendium.

Hoppe, Emil, geb. zu Wien am 2. IV. 1876. Schüler: 1898/99, 1899/1900, 1900/01. 1901: Schwendenwein-Reisestipendium.

Hübschmann, Bogumil, geb. zu Prag in Böhmen am 10. I. 1878. Schüler: 1901/02, 1902/03, 1903/04. 1901: 1 goldene Füger-Medaille; 1903: 1 Rosenbaum-Preis.

Kammerer, Marcel, geb. zu Wien am 4. XI. 1878. Schüler: 1898/99, 1899/1900, 1900/01. 1901: 1 Schwendenwein-Reisestipendium; 1899: 1 Hansen-Preis; 1900: 1 Rosenbaum-Preis.

Kaym, Franz, geb. zu Moosbrunn in N.-Ö. am 20. VI. 1891. Schüler: 1910/11, 1911/12, 1912/13. 1911: 1 goldene Füger-Medaille; 1913: 1 Spezialschul-Preis.

Kerndle, Karl, geb. zu Wien am 13. IX. 1882. Schüler: 1902/03, 1903/04, 1904/05. 1903: 1 goldene Füger-Medaille; 1904: 1 Haggenmüller-Preis; 1905: 1 Spezialschul-Preis.

Kotéra, Hans, geb. zu Brünn in Mähren am 18. XII. 1871. Schüler: 1894/95, 1895/96, 1896/97. 1897: 1 Staats-Reisestipendium; 1896: 1 goldene Füger-Medaille; 1896: 1 Spezialschul-Preis.

Kovačić, Viktor, geb. zu Sauerbrunn bei Rohitsch in Steiermark am 28. VII. 1874. Schüler: 1896/97, 1897/98, 1898/99.

Laske, Oskar, geb. zu Czernowitz in der Bukowina am 8. I. 1874. Schüler: 1899/1900, 1900/01.

Lichtblau, Ernst, geb. zu Wien am 24. VI. 1883. Schüler: 1902/03, 1903/04, 1904/05. 1904: 1 Hof-Preis I. Klasse.

Ludwig, Alois, geb. zu Brünn in Mähren am 15. V. 1872. Schüler: 1895/96, 1896/97, 1897/98. 1897: 1 Haggenmüller-Preis; 1898: 1 Spezialschul-Preis.

Matouschek, Franz, geb. zu St. Pölten in N.-Ö. am 4. XI. 1874. Schüler: 1895/96, 1896/97, 1897/98, 1898/99. 1899: 1 Schwendenwein-Reisestipendium; 1897: 1 Rosenbaum-Preis.

Mayr, Hans, geb. zu Wien am 5. IX. 1877. Schüler: 1899/1900, 1900/01, 1901/02. 1900: 1 goldene Füger-Medaille; 1901: 1 Hofpreis I. Klasse; 1902: 1 Spezialschul-Preis.

Melichar, Rudolf, geb. zu Wien am 19. XI. 1874. Schüler: 1896/97, 1897/98, 1898/99. 1899: 1 Spezialschul-Preis.

Michel, Julius, geb. zu Neustadt a. T. in Böhmen am 19. VI. 1885. Schüler: 1908/09, 1909/10, 1910/11. 1911: 1 Spezialschul-Preis.

Michler, Albrecht, geb. zu Wien am 8. XI. 1877. Schüler: 1900/01, 1901/02, 1902/03. 1903: 1 Spezialschul-Preis.

Peller, Konstantin, geb. zu Wien am 9. XII. 1887. Schüler: 1907/08, 1908/09, 1909/10. 1909: 1 Rosenbaum-Preis; 1909: 1 Haggenmüller-Preis; 1910: 1 Spezialschul-Preis.

Perco, Rudolf, geb. zu Görz im Küstenland am 14. VII. 1884. Schüler: 1906/07, 1907/08, 1909/10. 1910: 1 Staats-Reisestipendium; 1908: 1 Pein-Preis.

Pindt, Friedrich, geb. zu Wien am 27. VI. 1888. Schüler: 1909/10, 1910/11, 1911/12. 1912: 1 Staats-Reisestipendium.

Pirchan, Emil, geb. zu Brünn in Mähren am 27. V. 1884. Schüler: 1903/04, 1904/05, 1905/06. 1905: 1 goldene Füger-Medaille; 1906: 1 Spezialschul-Preis.

Plečnik, Josef, geb. zu Laibach in Krain am 23. I. 1872. Schüler: 1895/96, 1896/97, 1897/98. 1898: 1 Staats-Reisestipendium.

Polzer, Franz, geb. zu Dielhau in Österr.-Schlesien am 4. X. 1875. Schüler: 1901/02, 1902/03, 1903/04. 1904: 1 Staats-Reisestipendium.

Roßmann, Gustav, geb. zu Reichenberg in Böhmen am 6. IX. 1874. Schüler: 1895/96, 1896/97, 1897/98. 1897: 1 Pein-Preis; 1898: 1 Gundel-Preis; 1898: 1 Hansen-Preis.

Sandonà, Mario, geb. zu Villa Lagaria in Tirol am 22. VIII. 1877. Schüler: 1898/99, 1899/1900, 1900/01. 1900: 1 Gundel-Preis; 1901: 1 goldene Füger-Medaille; 1901: 1 Spezialschul-Preis.

Schmid, Heinrich, geb. zu Waidhofen a. d. Ybbs in N.-Ö. am 24. VI. 1885. Schüler: 1907/08, 1908/09, 1909/10. 1909: 1 Olbrich-Preis; 1910: 1 Gundel-Preis.

Schönthal, Otto, geb. zu Wien am 10. VIII. 1878. Schüler: 1898/99, 1899/1900, 1900/01. 1901: 1 Staats-Reisestipendium; 1899: 1 Pein-Preis; 1900: 1 Spezialschul-Preis.

Torka, Franz, geb. zu Wien am 2. IV. 1888. Schüler: 1908/09, 1909/10, 1910/11. 1911: 1 Staats-Reisestipendium; 1909: 1 goldene Füger-Medaille; 1910: 1 Hofpreis I. Klasse.

Wytrlik, Otto, geb. zu Wien am 17. XI. 1870. Schüler: 1899/1900, 1900/01, 1901/02. 1902: 1 Haggenmüller-Preis.

* *

*

****

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Portal der Kirche am Steinhof. Wien. 1906 . . . . Titelbild

Otto Wagner. Nach einer Radierung von Kempf (Wien) . . . . nach 8

Entwurf für einen Monumentalbrunnen am Karlsplatz in Wien. 1905 16

Palais Otto Wagners am Rennweg. Wien. 1889. Fassaden-Detail . . . . . nach 16

Otto Wagners Speisezimmer im Palais am Rennweg 3. 1889 . . . . „ 16

Festdekorationen anläßlich des Einzugs der Frau Prinzessin Stefanie. 1889 . „ 20

Erste Niederschrift der Idee zu einem Monumentalgebäude in Insbruck. 1894 22

Villa Otto Wagners in Hütteldorf. 1888.

Gesamtansicht . . . . nach 24

Flügel mit den Glasmosaik-Fenstern von Adolf Boehm . . . . „ 24

Speisezimmer . . . . „ 24

Billardzimmer . . . . „ 24

Familiengruft des Herrn O. W. 1894 . . . . „ 28

Häuser an der Wienzeile. 1898—1900.

Gesamtansicht . . . . „ 34

Ecklösung . . . . „ 36

Fassadenstück . . . . „ 36

Wettbewerbsentwurf für das K. u. K. Kriegsministerium in Wien. 1908 . . „ 40

Parlamentsgebäude in Budapest. 1883.

Perspektive . . . . „ 44

Fassade gegen den Quai . . . . „ 44

Längenschnitt . . . . „ 44

Hauptfassade des Berliner Doms. 1891 . . . . „ 46

Miethaus. Wien I, Schottenring. 1880 . . . . „ 48

Miethaus. Wien, Stadiongasse 10. 1881 . . . . „ 48

Ideenskizze für den Bau einer Kirche in Währing (Wien). 1898.

Seitenansicht mit der äußeren Kuppellösung . . . . „ 52

Hauptansicht mit eingezeichneter innerer Kuppelmalerei . . . . „ 52

Miethaus. Wien, Stadiongasse 6—8. 1883. Seite
Fassade ... nach 54
Grundriß ... 56
Vestibül ... nach 56
Idealentwurf „Artibus", Vogelschau. 1880 ... „ 58
Länderbank in Wien. Grundriß des Parterre ... 59
Wiener Stadtbahn. 1894—97.
Hofpavillon, Haltestelle Hietzing ... nach 60
Unterfahrt zum Hofpavillon ... „ 60
Grundriß zum Hofpavillon ... 63
Stationshaus am Karlsplatz ... nach 64
Station Kettenbrückengasse ... „ 64
Station Gumpendorfer Straße ... „ 64
Nadelwehr in Nußdorf. 1897.
Widerlager ... „ 66
Verwaltungsgebäude ... „ 68
Wächterhaus u. Treppenabstieg ... „ 68
Wiener Postsparkassa. 1905.
Grundriß ... 70
Fassade mit Portal ... nach 72
Bekrönung des Mittelrisalits ... „ 72
Ecklösung u. Bekrönung der Seitenrisalite ... „ 72
Dachgeschoß ... „ 72
Vestibül mit Aufgang zum Kassensaal ... „ 72
Dreischiffiger Kassensaal ... „ 72
Schalter im Parteienraum ... „ 72
Direktionszimmer ... „ 72
Kirche am Steinhof in Wien. 1906.
Detail des Hauptportals ... „ 74
Grundriß des Parterre ... 76
Gesamtansicht ... nach 76
Kuppel- und Turmbekrönung ... „ 76
Eingang der Kirche mit Empore ... „ 76
Hochaltar ... „ 76
Kanzel ... „ 76
Beichtstuhl ... „ 76
Klingel, Kirchenfahne ... „ 76
Leuchter am Altar, Monstranze ... „ 76
Grundriß der Kuppel ... 77

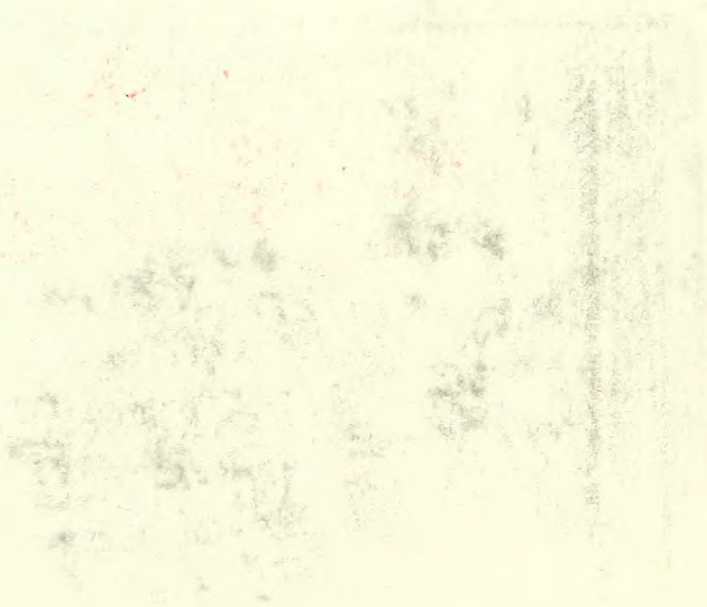
Friedenspalast im Haag, Wettbewerbsprojekt 1906. Seite
Grundriß ... 80
Gesamtansicht ... nach 80
Seitenansicht des vorderen linken Flügels ... „ 82
Vorderansicht des linken Flügels ... „ 82
Technisches Museum für Industrie und Gewerbe in Wien. Ideenkonkurrenz ... 85
Universitätsbibliothek. Wien. Entwurf 1910.
Grundriß Hochparterre ... 88
Gesamtansicht* ... nach 88
Schnitt in der Mittelachse* ... „ 88
Schnitt durch die Lesesäle* ... „ 88
Grundriß des Geschosses des Büchermagazins ... 89
Palast der Wiener Gesellschaft.
Gesamtansicht ... 90
Hauptfassade ... 91
Linke Seitenfassade ... 92
Querschnitte ... 93
Grundriß des ersten Projektes ... 94
Grundriß des zweiten Projektes ... 95
Konkurrenzentwurf für den Neubau der Karlsbader Kolonnaden. 1905* ... nach 94
Projekt für den Neubau der Ferdinandsbrücke Wien. 1906* ... „ 94
Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum am Karlsplatz in Wien.
II. Projekt 1903. Perspektivische Ansicht mit Karlskirche und linkem Flügel der Technik* ... „ 96
Kuppelbau* ... „ 96
II. Projekt 1905. Variante. Empfangsbau, Straßenüberbrückung und Kuppelbau. Seitenansicht ... „ 96
Ansicht der Längswand des Karlsplatzes mit projektiertem Warenhaus 1904* ... „ 96
Projekt der Verlegung des Naschmarktes in der Wienzeile „Wiener Markt“ ... „ 96
III. Projekt 1908. Mit dem Denkmal der Kultur* ... „ 96
Ansicht des Karlsplatzes nach der projektierten Regelung mit Stadtmuseum, Verlegung des Naschmarktes nach der Wienzeile und Warenhausbau an Stelle des alten Freihauses / Museum nach der Fassung des III. Projektes 1909 ... „ 96
Karlsplatz mit Stadtmuseum ... „ 96

Seite

Karlsplatz ohne Stadtmuseum ..... nach 96
Grundriß des I. Stockes 100
IV. Projekt 1913. Gesamtansicht* ..... nach 104
Innenansicht des Mittelbaues* ..... „ 104
Grundriß Hochparterre 104
Grundriß Hauptgeschoß 105
K. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Zur Verbauung der Gründe auf der Schmelz.
I. Studie. Grundriß zum Hauptbau. I. Stock 114
„ „ „ Hochparterre 115
Ansicht aus der Vogelschau* ..... nach 120
II. Studie. Situationsplan 112
Perspektivische Ansicht* ..... nach 120
Idealentwurf für den Ausbau des XXII. Wiener Gemeindebezirks. Ein Beitrag zum Weltstadtproblem. 1912 ..... „ 124
Entwurf für ein Hotel auf der Ringstraße in Wien. 1910* ..... „ 128
Miethaus in Wien VII. 1911* ..... „ 136
Entwurf einer Gewerbe-Ausstellungshalle an Stelle der Markthalle in der Zedlitzgasse in Wien. 1913 ..... „ 144
Neue Villa Otto Wagners in Hütteldorf. 1913.
Außenansicht ..... „ 152
Schlafzimmer ..... „ 152
Speisezimmer ..... „ 152
Speisezimmer mit Blick in den Salon ..... „ 152
Heilstätte für Lupuskranke in Wien. 1913.
Grundriß 158
Gesamtansicht ..... nach 160
Mitteltrakt ..... „ 160

*) Verkleinerte Abbildung aus dem vierbändigen Werk „Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner". Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H.

* * *



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
1038
W3L8

Lux, Joseph August
Otto Wagner